LA SCVLTVRA ROMANICA
IN FRANCIA

DOCVMENTARIO ATHENÆVM FOTOGRAFICO

27978

Documentario fotografico

ATHENEUM

in cartelle di 40 tavole illustrate in calcografia, con testo introduttivo

Ogni cartella, di grande formato e in edizione di lusso, illustra esaurientemente l'argomento espresso dal titolo. La raccolta costituisce, nella ricca organicità della veste editoriale e nella indovinata varietà dei soggetti, un repertorio eclettico di interessanti opere d'arte e di bellezze naturali, presentato in forma originale, con profondità di ricerca studiosa. Interessante per l'approfondita cognizione del soggetto è l'analisi fotografica che diligentemente indugia più e più volte sui particolari, ritraendoli anche da differenti punti di vista e da differenti distanze.

Le cartelle pubblicate finora sono le seguenti:

ARCHITETTURA

La Cattedrale di Strasburgo
La Cattedrale di Amiens
La Cattedrale di Rouen
La Cattedrale di Chartres
Nostra Signora di Parigi
La Cattedrale di Reims

SCULTURA

La scultura greca del V sec. a. C.
Scultura etrusca
Scultori fiorentini del Quattrocento
Donatello
Luca della Robbia
Michelangelo scultore
La scultura romanica in Italia
La scultura romanica in Francia
Calvarii brètoni

PITTURA

Pittura etrusca
Gli affreschi di Pompei
Mosaici cristiani
Mosaici bizantini
Giotto
Michelangelo pittore
Canaletto e Guardi
Primitivi francesi
Disegni francesi del XVI sec.
Alberto Dürer
Le acqueforti di Rembrandt

LUOGHI D'ARTE

Umbria medioevale
Roma
Toscana medioevale
Venezia
Fontane di Roma
Versailles
Vedute di Bruges

La raccolta è costituita da un numero indeterminato di cartelle, e verrà costantemente arricchita di soggetti egualmente interessanti l'arte e la natura. Sono in preparazione le seguenti cartelle: Arte romanica in Provenza e in Lingnadoca - Scultura gotica I - Scultura gotica II - Disegni di Rubens - Disegni di Holbein - Goya - La Cattedrale di Bourges - Il Castello di Fontainbleau - I Castelli della Loira - Chiese normanne

---

ISTITUTO GEOGRAFICO DE AGOSTINI - NOVARA

Documentario ATHENÆUM Fotografico

LA SCULTURA ROMANICA IN FRANCIA

Presentazione di Marcello Aubert

Alla fine del V secolo per diverse ragioni: l'invasione dei barbari, la caduta dell'Impero romano, il mutato gusto artistico, e anche l'influsso della Chiesa che temeva il ritorno all'idolatria, scompare la tecnica del tutto tondo, e per la durata di sei secoli la scultura non è rappresentata altro che da qualche capitello grossolanamente imitato dall'antico, da qualche bassorilievo ispirato ai sarcofagi cristiani, dalle grandi croci di Irlanda e di Inghilterra, da lapidi scolpite più o meno profondamente, e poi da statue in legno rivestite di lamine d'oro e d'argento, da stucchi e da bronzi. I documenti concordano qui (il Deschaps lo ha dimostrato) con le rare opere rimaste.

Uno di questi testi, molto conosciuto, descrive lo stupore di due chierici angioini che, nel 1010, viaggiando nel centro della Francia, vedono i fedeli prosternati dinnanzi alle "maestà" d'oro di Saint-Geraud e di Sainte Foy, statue in legno risplendenti di oreficerie e di pietre preziose; si scandalizzano, gridano alla superstizione, e giudicano "sconveniente e assurdo di fare delle statue in stucco, in legno o in bronzo — non accennano neppure all'esistenza di statue in pietra —, se non per raffigurare il Cristo. In quanto alla commemorazione dei Santi, solamente le figure dipinte sui muri devono riprodurre le loro imagini ai nostri occhi".

Durante il secolo XI gli scalpellini imparano di nuovo il mestiere dello scultore, si sforzano di riprodurre nella pietra il lavoro degli orefici, degli scultori in avorio e in legno, degli stuccatori, dei fonditori, e degli artefici dei lavori a sbalzo che ricavano gli stampi dall'argilla modellata, tecnica semplice e primitiva.

Lo scolpire la pietra è più difficile: bisogna trovare la massa nel blocco di pietra. Lo scultore romanico libera prima il contorno modellato sulla lastra di pietra, poi scalpella delle vere e proprie sculture a tutto tondo. Nello stesso tempo impara a perfezionare l'elemento decorativo, la composizione, i mezzi d'espressione, tutto quello che può suggerire l'idea del movimento, la vita delle imagini, per mezzo del gioco dei panneggi e dei gesti.

È nel cantiere stesso che questi scultori, la maggior parte laici, da principio e per molto tempo ancora modesti scalpellini, imparano il loro mestiere, eseguendo sotto la direzione dell'architetto i particolari della decorazione, preparando lo schema dei capitelli e dei timpani spesso terminati in opera.

La scultura rimane nel Medioevo subordinata all'architettura; durante l'età romanica dipende dalle forme stesse dell'architettura, seguendo quella legge di "aderenza al quadro" che ha tanto bene formulato il Focillon, riempendo gli spazi liberi fino nei più piccoli recessi, deformando e contornando le figure secondo la necessità e la dimensione del quadro architettonico.

Il programma è dettato dai chierici — dato che le imagini sono un " insegnamento per chi non sa leggere " (Gerson) —, che propongono come modelli i mosaici e le grandi pitture murali dell'epoca Carolingia e Merovingia, le miniature dei manoscritti, gli oggetti di oreficeria, gli avori, le stoffe, di cui molte venivano dall'Oriente. I temi sono presi dall'Antico e dal Nuovo Testamento, dai Commentari dei Padri della Chiesa, dalle vite dei Santi, le reliquie dei quali sono l'oggetto di un culto che richiama la folla dei pellegrini ai grandi santuari. Ma questo programma, fisso come il dogma, sparisce talvolta in parte sotto le ricerche della forma, del pittoresco, che ogni artista vi aggiunge, seguendo il proprio temperamento.

Alla fine dell'XI secolo, gli scultori sono maestri del loro mestiere, e i caratteri delle opere si precisano secondo la natura dei materiali usati, i ricordi del passato, gli influssi dominanti nella regione, il programma architettonico del luogo, la ricchezza delle grandi abbazie, che sono allora i principali centri d'arte, secondo in fine il genio della razza e dell'artista.

Si è così potuto classificare le sculture del principio del XII secolo in un certo numero di scuole che corrispondono press'a poco alle scuole dell'architettura romanica. Le due più antiche, quelle di cui l'influsso fu più considerevole, sono quelle della Linguadoca e della Borgogna.

Tolosa nell'XI e XII secolo, è il centro della più brillante civiltà. I suoi conti, amici delle arti, delle feste, del lusso, aiutano la costruzione della cattedrale, delle grandi abbazie, e la loro decorazione. Nel 1096 ebbe luogo la consacrazione dell'altar maggiore di Saint-Sernin di Tolosa. I capitelli del coro e del transetto, ornati di viticci, nelle cui volute corrono delle belve, di animali messi a fronte, di personaggi stranamente vestiti, dimostrano che gli influssi orientali sono venuti ad aggiungersi al vecchio fondo romano. Tutt'in giro al coro sono incastrate delle grandi lastre di marmo ornate di bassorilievi scolpiti a contorno su un fondo rientrante; la porta Miégeville, terminata nel 1118, segna uno stile più avanzato. Dei chiostri di Saint Etienne e della Daurade rimangono ancora nel museo " des Augustins " delle magnifiche statue erette ai piedritti delle porte, e dei capitelli eseguiti durante tutto il corso del XII secolo.

Non lontano da Tolosa, la celebre abbazia di Moissac, congiunta a Cluny nel 1047, è pure un importante centro artistico a partire dalla fine dell'XI secolo, come testimoniano le grandi figure scolpite sui pilastri del chiostro, che ricordano i bassorilievi che stanno attorno al coro di Saint-Sernin di Tolosa, i capitelli che assomigliano ai più antichi della Daurade, in fine il famoso portale dell'Apparizione del Giudice supremo, quale la descrive l'Apocalisse di S. Giovanni, del principio del XII secolo. Le sculture di Souillac, i portali di Beaulieu (Corrèze), di Carennac, di Cahors, un po' più recenti, si riallacciano alla medesima scuola, l'espansione della quale si manifesta nella seconda metà del XII secolo, fino ai Pirenei e sulle rive del Mediterraneo.

La scuola di Borgogna, altrettanto antica di quella della Linguadoca, occupa un posto ancora più considerevole, per la ricchezza e l'abbondanza dei temi iconografici, per la schiettezza e la delicatezza dell'esecuzione; per il perfettto adattamento della scultura all'architettura. Molti caratteri, del resto, avvicinano le due scuole, specialmente nella maniera di modellare le vesti intorno al corpo, e di rialzarle bruscamente in basso in lunghi panneggi di stoffe sollevate dal vento. Elegante e distinta, un po' secca nel Mâconnais dove la pietra di grana minuta dà degli effetti metallici, più grassa nel Brionnais dove la pietra è tenera, la scultura di Borgogna si distingue per le sue linee slanciate, nelle sue migliori produzioni, a Cluny che ebbe un considerevole influsso sulla formazione e l'evoluzione dell'arte di Borgogna, a Sauliue, a Autun; ma il Laran nel suo ottimo lavoro sulle proporzioni della statuaria romanica, ha dimostrato che vi erano anche nell'arte della Borgogna, delle figure tozze e atticciate, il tipo possente delle quali, un po' pesante a volte, si perpetua in Borgogna, a partire dall'epoca romana fino ai tempi moderni.

Spingendo sempre più avanti questa ricerca della vita e della espressione, l'arte di Borgogna andrà esasperandosi fino al momento in cui, nella seconda metà del XII secolo,

si manifesta qui come nel mezzogiorno della Francia, l'influsso calmante della nuova arte dell' " Ile de France ". L'Alvernia, la prima fra tutte le provincie di Francia, aveva imparato di nuovo, già dal X secolo, l'arte di rappresentare a tutto tondo la figura umana, nelle " Maestà " della Vergine e dei Santi. Alla metà del XII secolo, essa scolpisce, in uno stile tozzo e realistico, dove il fondo romano si riaffaccia fortemente, dei capitelli ornati con le storie della Bibbia, del Vangelo, e della vita dei Santi, de la lotta fra le Virtù e i Vizi, a Notre-Dame-du-port a Clermont-Ferrand, Saint-Actaire, Orcival, Saint-Paul d'Issoire, Mozat, Saint-Saturnin. Il grande portale di Conques di Rourgue con i suo architravi triangolari, la sua iconografia che ricorda quella dei capitelli dell'Alvernia, le sue figure un po' pesanti, può essere riallacciato a questa scuola.

Nell'Ovest i capitelli, i fregi, i modiglioni attestano un gusto strano per i modelli orientali usati con un brio decorativo inesauribile. I portali non hanno timpani, ma la scultura trabocca dagli archivolti e copre talvolta la facciata intera, come alla Cattedrale di Angoulême, a Notre-Dame-la-grande di Poitiers o a Saint-Jouin de Marnes (Deux-Sèvres). Questa scuola raggiunge il suo pieno sviluppo alla metà del XII secolo.

Al nord della Loira, la scultura resta mediocre durante tutto il periodo romanico: l'influsso barbaro è preponderante; la decorazione è soprattutto geometrica, arricchita di viticci e di intrecci di ornati, in una modellazione abbondante e variata.

In Provenza, dove dura per molto tempo il riflesso dell'arte romana, di cui sopravvivono là più che altrove le reliquie, le più belle opere di insieme, il portale di Arles e la facciata di Saint-Gilles, non datano che dalla seconda metà del XII secolo, e in esse è sensibile l'influsso del portale Reale di Chartres e della scuola gotica dell'Ile de France con le sue nuove preoccupazioni di composizione, di iconografia e di esecuzione.

La scultura romanica è, innanzi tutto, decorativa. Intorno al cesto dei capitelli, sul timpano delle grandi chiese abbaziali della Linguadoca e della Borgogna, sugli archivolti e sulle facciate delle chiese di Saintonge e del Poitou, gli scultori romanici hanno rappresentato in uno stile pittoresco, divertente, decorativo la storia della Bibbia e di Cristo, le visioni dell'Apocalisse, i miracoli dei Santi, le lotte dell'uomo contro i mostri, dell'anima contro le potenze dell'Inferno.

Queste grandi pagine incise a contorno o in debole rilievo nella pietra, le figure delle quali si staccano sul fondo incavato tutt'intorno, erano abbellite dalle pitture e ricordavano gli affreschi e i mosaici delle antiche basiliche. Come nelle miniature dei manoscritti, di cui esse sembrano l'ingrandimento, venivano riempiti tutti gli spazi liberi, e la composizione vi appare talvolta un po' confusa.

Incapaci di rendere il volume del corpo umano per mezzo della prospettiva e degli scorci sapienti, gli scultori romanici rappresentano i personaggi di profilo, o, se sono di facciata, la faccia è appiattita, e, se sono seduti, le gambe sono divaricate, le mani sono rialzate o schiacciate, i piedi allungati verso il basso; le vesti modellate sul corpo si incavano intorno alle gambe, alle braccia, al ventre, per mostrare il rilievo delle parti sporgenti. Al tempo stesso, per dare vita a queste figure, gli scultori romanici ne accentuano il movimento, inarcano il torso, incrociano le gambe, torcono le braccia in atteggiamenti talvolta sforzati, agitano i panneggi in pieghe rigonfie, irrazionali, disegnate piuttosto che scolpite e che ricordano la grafia degli alluminatori. Il limite del movimento non è altro che quello del quadro.

Dall'Ile-de-France verrà a metà del XII secolo la reazione dalla quale uscirà la scultura gotica, con la sottomissione della statuaria non più alla inquadratura, ma alle grandi linee dell'edificio di cui la struttura spartisce la composizione, con il rilassamento delle attitudini e dei gesti, con il placarsi dei drappeggi in pieghe logiche e ben osservate. Al tempo stesso appare una iconografia più semplice, meglio definita, dalla quale sono spariti tutti i particolari superflui, tutti quei mostri derivati dai bestiari dell'Oriente, contro i quali si era violentemente scagliato S. Bernardo. Dapprima troppo forte in queste statue di una rigidezza voluta che inganna l'osservatore superficiale, la reazione ammorbidirà ben presto il suo stile, e le statue dei portali del XIII secolo non conserveranno altro che questa nobiltà ideale, questa specie di moderazione che deve mantenere la statuaria nel quadro generale della decorazione monumentale.

LA SCULTURA ROMANICA IN FRANCIA

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

Copertina R° . – Il profeta Isaia, piedritto dell'antico portale della chiesa abbaziale di Souillac (Lot) (1130-1140).

Copertina V° . – S. Pietro, particolare del portale di Saint-Trophime di Arles (fine del XII secolo).

Tav. I ..... – L'adorazione dei Magi e la fuga in Egitto, particolari del piedritto di destra del portico della chiesa abbaziale di Moissac (v. 1100).

Tav. II ..... – Martirio di S. Lorenzo, capitello del chiostro di Moissac (v. 1100).

Tav. III ..... – Capitello del chiostro di Moissac (v. 1100).

Tav. IV ..... – Capitello del chiostro della Daurade a Tolosa (v. 1125-1130), Museo " des Augustins " a Tolosa.

Tav. V ..... – Storia di Giobbe, capitello del chiostro della Daurade a Tolosa (v. 1180-1190), Museo " des Augustins " a Tolosa.

Tav. VI ..... – Capitello del chiostro della Daurade a Tolosa (v. 1180-1190), Museo " des Augustins " a Tolosa.

Tav. VII ..... – Chiostro di Saint-Bertrand di Comminges (Alta-Garonna), (fine del XII secolo.

Tav. VIII ..... – Capitello del chiostro di Saint-Bertrand di Comminges (Alta-Garonna), (fine del XII secolo).

Tav. IX ..... – Capitello del chiostro di Saint-Bertrand di Comminges (Alta-Garonna), (fine del XII secolo).

Tav. X ..... – Chiostro della cattedrale di Elne (Pirenei orientali), (fine del XII secolo).

Tav. XI ..... – Particolare del chiostro della cattedrale di Elne (Pirenei orientali), (fine del XII secolo).

Tav. XII ..... – Agnello Pasquale, chiave di volta (primo terzo del XII secolo) Museo " Ochier " a Cluny.

Tav. XIII ..... – Saint-Etienne, piedritto di sinistra del portale della chiesa di Valcabrère (Alta-Garonna) (v. 1200).

Tav. XIV ..... – Adamo ed Eva, capitello della chiesa abbaziale di Cluny (1109-1113) Museo " Ochier " a Cluny.

Tan. XV ..... – Uno dei fiumi del Paradiso, capitello della chiesa abbaziale di Cluny (v. 1115-1118), Museo " Ochier " a Cluny.

Tav. XVI ..... – Il secondo tono della musica, capitello della chiesa abbaziale di Cluny (v. 1115-1118), Museo " Ochier " a Cluny.

Tav. XVII ..... – Il terzo tono della musica, capitello della chiesa abbaziale di Cluny (v. 1115-1118), Museo " Ochier " a Cluny.

Tav. XVIII .... – La Grammatica, capitello della chiesa abbaziale di Cluny, (v. 1115-1118), Museo " Ochier " a Cluny.

Tav. XIX ..... – Il mulino mistico di S. Paolo, capitello della chiesa abbaziale di Vézelay (Yonne) (v. 1120-1140).

Tav. XX ..... – La Fuga in Egitto, cattedrale di S. Lazzaro a Autun (v. 1120-1132).

Tav. XXI ..... – Offerta di una chiesa, capitello della cattedrale di Autun (secondo quarto del XII secolo).

Tav. XXII-XXIII – La missione degli Apostoli, timpano della chiesa abbaziale di Vézelay (v. 1120-1140).

Tav. XXIV .... – Facciata di Notre-Dame-la-Grande a Poitiers (metà del XII secolo).

Tav. XXV .... – Particolare dell'arcata sinistra della facciata di Notre-Dame-la-Grande a Poitiers (metà del XII secolo).

Tav. XXVI .... – Vergine Saggia, particolare del portale della chiesa di Civray (Vienne), (terzo quarto del XII secolo).

Tav. XXVII ... – Angelo, particolare del portale della chiesa di Civray (Vienne), (terzo quarto del XII secolo).

Tav. XXVIII ... – S. Giovanni e S. Pietro, piedritti del portale centrale di Saint-Gilles-du-Gard (v. 1160-1170).

Tav. XXIX .... – Particolare della facciata di Saint-Gilles-du-Gard (v. 1160-1170).

Tav. XXX ..... – Statua di un Apostolo, facciata di Saint-Gilles-du-Gard (v. 1160-1170).

Tav. XXXI .... – Particolare di uno zoccolo della facciata di Saint-Gilles-du-Gard (v. 1160-1170).

Tav. XXXII ... – Centauro che rincorre un cervo, particolare della facciata di Saint-Gilles-du-Gard (v. 1160-1170).

Tav. XXXIII ... – Sacrificio di Caino e Abele, particolare della facciata di Saint-Gilles-du-Gard (v. 1160-1170).

Tav. XXXIV .. – Il massacro degli Innocenti, galleria orientale del chiostro di Saint-Trophime di Arles (fine del XII secolo).

Tav. XXXV ... – Portale di Saint-Trophime di Arles (fine del XII secolo).

Tav. XXXVI .. – L'Inferno, particolare del portale di Saint-Trophime di Arles (fine del XII secolo).

Tav. XXXVII .. – S. Giovanni e S. Pietro, piedritti del portale di Saint-Trophime di Arles (fine del XII secolo).

Tav. XXXVIII . – La Fuga in Egitto, galleria orientale del chiostro di Saint-Trophime di Arles (fine del XII secolo).

Tav. XXXIX ... – Galleria orientale del chiostro di Saint-Trophime di Arles (fine del XII secolo).

Tav. XL ..... – Chiostro della cattedrale di Saint-Lizier (fine del XII secolo).

FOTOGRAFIE DI JEAN ROUBIER

Copyright by Istituto Geografico De Agostini - Novara

Stampato in Italia

Documentario ATHENÆUM Fotografico

CANALETTO E GUARDI

Presentazione di Rodolfo Pallucchini

Il carattere prosastico delle vedute di Luca Carlevarijs e di Giovanni Richter si trasforma genialmente in poesia con Antonio Canal detto il Canaletto. Questi si dedicò, fin da giovane, sotto la guida del padre Bernardo, decoratore di scene teatrali, alla pittura prospettica. Ma verso il 1719 „scomunicò, così diceva egli, il teatro" (Zanetti); il suo temperamento si ribellava alle strettoie di quel genere decorativo. Ormai fatto esperto delle leggi prospettiche, andò a Roma, dove certo potè incontrare il Pannini, che allora andava affermandosi come pittore di vedute.
La formazione del Canaletto non conobbe momenti di incertezza, se le due vedute, dipinte nel 1726 per Stefano Conti di Lucca (oggi della Collezione H. B. Honner di Montreal), rivelano una tale pienezza di espressione artistica da poter essere considerate capolavori. Sono vedute di luoghi veneziani famosi: la Chiesa della Carità col Canal Grande fino alla Salute ed il Campo dei Santi Giovanni e Paolo con la Scuola di San Marco ed il monumento al Colleoni. Dopo aver fissato sulla carta la situazione prospettica ed i valori locali, Canaletto ricrea, nello studio, i due paesaggi, animandoli del suo sentimento pittorico, imprimendo loro una vibrazione chiaroscurale che li caratterizza inconfondibilmente. Quelle vedute diventano argomento sostanziale d'una dialettica di ombra e di luce, man mano che questa gioca sui ricami marmorei dei palazzi, risveglia le tonalità rossastre delle murature, anima l'acqua di riflessi e ravviva le macchiette che popolano i primi piani delle scene. Si ha l'impressione precisa che Venezia sia stata davvero la musa geniale della pittura canalettiana. Non è la vibrazione molecolare ed atmosferica della pittura di Francesco Guardi, per cui la città è trasfigurata in una visione di capricciosa fantasia; è una serena compiacenza dell'impaginazione precisa di alcuni aspetti monumentali e scenografici, mediata attraverso i canoni rigorosi della prospettiva, rivissuta con una luminosità calda, armoniosa, quasi sensuale. L'interpretazione pittorica di Venezia ha in questa prima fase dell'arte canalettiana, un carattere di andante chiaroscurale sostenuto. Nelle vedute della Liechtenstein di Vienna, della Galleria di Dresda e nella Chiesa della Carità vista da S. Vitale, della Galleria Nazionale di Londra, il Canaletto va scaltrendo le sue qualità compositive e scenografiche; in questo periodo l'interpretazione che egli dà delle regole prospettiche è di carattere dinamico, allo scopo di eccitare il contrasto di zone chiare e scure. Subordina cioè le leggi prospettiche ad una assoluta necessità di composizione per diagonali che si intersecano con direttrici a perpendicolo, dimodochè il campo visivo delle scene possa spaziare con una ampiezza, una grandiosità di respiro che trascende il dato crudamente realistico, quale gli poteva essere suggerito dalla camera oscura. Mirabile esempio di tale comporre è la Salute del Museo del Louvre, forse del quarto decennio del Settecento. L'impaginazione è determinata da una assoluta necessità di stile, per cui le apparenze suggerite dalla realtà vengono riorganizzate in un respiro nuovo e stupefacente di verità artistica. La diagonale, su cui dispone, con tanta ampiezza, i palazzi del Canal Grande, concorda, come una rima, con quella suggerita dalla riva di destra della Salute; dimodochè l'altra, di fronte alla chiesa, viene a cadere a perpendicolo, ribaltando lo spazio della riva stessa sotto i nostri occhi e portando più in alto la linea dell'orizzonte: non per questo è sacrificato il cielo, contro il quale s'innalza, a destra, la massa illuminata della basilica. La prospettiva è divenuta per il Canaletto un docile mezzo per creare valori spaziali, vibranti di contrasti pittorici ed animati da una robusta vena chiaroscurale. Il quarto decennio segna una distensione del rigore chiaroscurale canalettiano: così come avviene in tutta la grande pittura veneziana del secolo, dal Tiepolo al Piazzetta.
Il Voss propende per l'ipotesi di un secondo viaggio a Roma, forse in compagnia del nipote Bellotto, adducendo buone argomentazioni; del resto le magnifiche vedute di monumenti antichi romani del Castello di Windsor sono datate 1742 e quella del Colosseo di Hampton Court reca la data dell'anno seguente. Nel 1746 Canaletto è a Londra, dove inizia una fortunata attività, che, tranne un'interruzione verso il 1751, durerà fino al 1755. Il numeroso complesso di opere dipinte dal Canaletto in Inghilterra, per le quali, mercè le ricerche della Finberg, abbiamo circonstanziati riferimenti cronologici, è caratterizzato da una notevole differenza di gusto rispetto alle opere precedenti, tanto che la critica non solo ne è rimasta sorpresa, ma anche s'è mostrata severa nel giudizio. Si prenda una delle prime vedute: il Tamigi dalla terrazza di Casa Richmond, eseguita nel 1746. Il Canaletto con la sua veduta certamente scopriva agli occhi degli inglesi una Londra tutta nuova, abbacinata di sole; l'ansa stessa del Tamigi dinnanzi a Casa Richmond richiama alla mente il bacino di San Marco. Ogni viraggio chiaroscurale si è disciolto in una luminosità senza pari; la tersa costruzione spaziale si è rasserenata in una sintesi di forma-colore che si identifica con la luce stessa: l'ombra è di una trasparenza cristallina che non incide come macchia, ma come cesura di esaltati effetti di luce. Come ha notato il Delogu, Canaletto è giunto a questi effetti di trasparentissime tonalità, dipingendo a tempera ed a guazzo, fissati con vernici che rendono il colore così brillante: insomma ha fatto della tecnica il mezzo docilissimo del suo sentimento pittorico, che è incoercibile esaltazione di luminosità spaziale.
A tali effetti non giunge d'improvviso: essi sono documentati dopo il '46 da moltissime vedute datate. Ma tante altre opere, sparse in collezioni pubbliche e private, fin dagli inizi del quinto decennio, tendevano già a questo nuovo senso di luce, a questo atteggiamento di gusto unitario e coerente.

L'arte di Canaletto non è contrassegnata da una stasi come quella del nipote Bellotto; ma è un continuo vivace svolgimento di gusto, motivato da una insoddisfatta autocritica.
Certo l'arte del Canaletto non rimase sempre alla stessa altezza: la necessità di adeguarsi ad una meticolosità documentaria per corrispondere alle commissioni sempre più numerose, portò il Canaletto, come ha individuato il Fiocco, ad assimilare il gusto paesistico di Jean van der Heyden. Mancava al Canaletto l'ispirazione diretta e naturale della sua luce meridionale, per cui la pittura sembra cristallizzarsi in termini descrittivi levigati, d'una lucidità porcellanosa, mentre nelle macchiette l'arricciato andamento della pennellata si raggela in cifra.
Nonostante il gusto imposto da una moda e da un ambiente, il Canaletto seppe ancora creare opere d'arte: nella Veduta della Cappella di Eton (c. 1747), della Galleria Nazionale di Londra, nel parco della Villa di Badminton (c. 1748), del Duca di Beaufort, nel Castello di Alnwick (c. 1753), del Duca di Northumberland, e nel vecchio ponte Walton (1754), della Galleria di Dulwich, è una nuova, commossa poesia che sgorga dalla limpida vena canalettiana. La leggerissima e raffinata dosatura di effetti pittorici è resa possibile da una luminosità blanda, diffusa, di pieno valore atmosferico. In tali paesaggi il bagaglio prospettico-scenografico sembra esser messo da parte, proprio a favore di una amorosa resa di luce atmosferica: quella scelta di tinte uniformi, ma terse e chiare, diviene mezzo prezioso per una ambientazione climaterica e puntuale delle sue vedute.
L'esempio del Canaletto dovette incidere non poco sullo sviluppo della pittura inglese di paesaggio: ma se furono più imitatori che interpreti i suoi contemporanei o gli immediati successori, da William James a Joseph Farington, guardarono agli esempi più liberi di prospettiva aerea del Canaletto, come fonte attuale di insegnamento, John Constable e Richard-Parkes Bonington. Con la mediazione di questi la lezione canalettiana doveva fruttare, sia pure con altri intenti, sui grandi maestri dell'Ottocento francese.
L'ultima produzione italiana del Canaletto, dalla veduta fantastica del Ponte di Rialto, della Pinacoteca di Parma (eseguita per l'Algarotti tra il 1755 ed il 1759), a quella prospettica di porticato delle Gallerie di Venezia, « pièce de réception » all'Accademia del 1765, non rivela novità nell'atteggiamento figurativo canalettiano: c'è anche una compiaciuta insistenza nel fraseggio arricciolato della pennellata, in un ritmo continuo di forme ricurve.

***

Le ricerche e le esperienze dei « vedutisti » e dei « paesaggisti » veneti del Settecento sembrano essere sublimate nell'opera di un genio, la cui personalità artistica domina tutta la seconda metà del Settecento, Francesco Guardi (n. a Venezia nel 1712 e morto ivi nel 1793). Egli non si dedicò ad un genere; non ci fu, come dimostrò il Fiocco, soltanto un Guardi « vedutista » ma anche un Guardi « figurista ». Mediante tale integrazione si potè comprendere, e da poco, la fisionomia unitaria della sua arte. Pochi artisti mostrano come lui di aver assorbito gli apporti della cultura figurativa passata e presente in così gran numero: ma ancor più pochi son quelli che possono vantare, come Francesco Guardi, un modo di realizzare il proprio stile tanto personale e coerente, un approfondimento tanto continuo della propria ispirazione, fino a poterla rendere chiara e limpida espressione lirica.
Francesco Guardi fu scolaro del fratello Giannantonio (1698-1760) che già andava attuando un brioso pittoricismo di timbro argenteo. Il Maffei ed il Bazzani sono presenti alla formazione del suo linguaggio: la spiritata arte del Magnasco incide moltissimo sul suo fare, forse mediante l'interpretazione dei due Ricci, che già avevano cercato di sostituire una pennellata di tocco, di valore pittorico, a quella chiaroscurale del genovese. Anche gli esempi dei contemporanei, come Marco Ricci e Michele Marieschi, lo istradavano verso il gusto di una pittura ad impasto frazionato e di tocco. Tutti questi dati di cultura vengono assorbiti senza residui, formando una complessità tra le più ricche di esperienze pittoriche, che gli facilitano il modo di poter estrinsecare il proprio sentimento, di esprimersi cioè compiutamente.
La preparazione dell'artista non fu dunque limitata ad un problema particolare: in lui paesaggio e figura furono sempre elementi disciplinati di una dialettica tendente alla rivelazione più assoluta della luce nel colore, mediante una grafia pittorica briosa e frizzante. È difficile poter determinare con sicurezza quando Francesco Guardi incominciasse a dipingere vedute: ormai le ipotesi di vari studiosi (Arslan, Lasareff) convergono verso il quarto decennio del Settecento. E oltre che le Zattere del Museo di Berlino, di sapore canalettiano, le prime sue opere, come le vedute dell'Accademia di Vienna, potrebbero raggrupparsi attorno alla veduta di S. Giorgio, firmata, della Pinacoteca di Treviso. È da ritenere quindi che egli iniziasse la sua attività di « vedutista » plagiando il Canaletto. La parola « plagio » ha spaventato i moderni, soprattutto perchè dall'impressionismo in poi l'emozione del paesaggista scaturisce dal contatto diretto della natura. Ma, come s'è già detto per Canaletto, i veneti del Settecento dipingevano le loro vedute ed i loro paesaggi nello studio, con l'aiuto di disegni e di schizzi presi dal vero. Per la loro estetica in atto non poteva esistere alcuna differenza tra la veduta dal vero e quella ripetuta da una incisione o da un'opera di un altro artista. Il problema che si riproponeva il pittore, volta per volta, era l'interpretazione pittorica di uno schema prospettico: cioè un problema meramente artistico.
Si comprenderà quindi come Francesco Guardi sappia « creare » anche quando plagia Canaletto e tanti altri. Si confronti il Molo della Zecca del Canaletto della Collezione Albertini di Roma con quello del Guardi della Ca' d'Oro di Venezia, dipinto verso la metà del Settecento. Alla tersa costruzione spaziale, propria del Canaletto, dove la luminosità sembra identificarsi con la serena stabilità di ogni aspetto della veduta, il Guardi sostituisce una concitazione chiaroscurale vibrantissima, ottenuta con valori più risentiti e con il contrapporsi di zone in ombra con quelle in luce. L'inquadratura prospettica, tanto nitida nel Canaletto, qui è senz'altro svalutata: ad essa si sostituisce una prospettiva più propriamente aerea, ottenuta a gradazioni chiaroscurali. Ma soprattutto la veduta è animata, percorsa, da un agitarsi continuo di forme mobili, macchiette, tende, vele ecc. picchiettate di luci; una pennellata minuta, irrequieta, spezzata, di ricordo magnaschesco, s'indugia a suscitare una fantomatica apparizione di tocchi di luce. Lo schema canalettiano, nella traduzione guardesca, ha assunto un accento del tutto nuovo.
Accanto alle vedute della sua Venezia ed ai dipinti dove la figura ha la preponderanza, Francesco

Guardi dipinge « vedute ideate », secondo la moda del Marieschi; vedute dove la fantasia più estrosa combina aspetti bizzari con una giocosità ed un brio che l'appellativo di « capricci » non poteva meglio sintetizzare. Mentre per i pittori precedenti la « veduta combinata » era quasi un modo di eludere il documentario con elementi di gusto più pittoreschi, il capriccio diviene qualcosa di essenziale per l'arte di Francesco Guardi. È un genere nel quale egli con assoluta libertà, senza la soggezione di rime fisse, esprime la sua estrosa fantasia pittorica, con una musicalità tutta nuova, con un sentimento della materia pittorica che diviene pura e giocosa emozione. Nei capricci del Guardi lo spirito negromantico del Magnasco s'è tramutato in leggera fantasia musicale, mediante una tecnica pittorica che ha del prodigioso. L'estroso capriccio che anima e dà vita a queste vedute di fantasia (tra le più belle si ricordino quelle già al Castello Colloredo ora in America, della Raccolta Moroni di Bergamo, del Museo di Verona, della Carrara di Bergamo ecc.) è il tono attraverso il quale va intesa l'interpretazione che il Guardi dà di Venezia: una interpretazione che non è ancora quella del romanticismo e tanto meno dell'impressionismo, ma della più frizzante vena rococò, esaltata nello stile di un genio. Ecco forse perchè l'ispirazione così briosa, tutta legata da una ritmica zampillante di luci ed ombre, della pittura del Guardi ha tanti punti di contatto con quella che regola la musica di Mozart.
Altri soggetti dipinti dal Guardi, proprio per l'interesse che offrivano di puro e fantastico canovaccio « pittorico », sono le burrasche, di cui Marco Ricci aveva dato notevoli esempi. Tra il 1747 ed il 1753 il Guardi dipinge le portelle ed il poggiolo dell'organo dell'Angelo Raffaele di Venezia (le prime ora al Museo Ringling di Sarasota): ciclo prodigioso dove si anticipa una concezione moderna del paesaggio, per cui le figure attuano le loro vicende sentimentali vivendo in quell'atmosfera e partecipando di quella liricità che è diffusa nell'aria e nel colore. Tutto vi è fluttuante, arioso, capriccioso, tracciato con una pennellata che articola in ogni senso, in un movimento continuo e spezzato, i toni più chiari allo scopo di raggiungere un valore cromatico di assoluta vibrazione luministica. Nel capolavoro del Guardi « figurista » si misura tutta la grandezza della sua vena paesaggistica.
Dopo il 1763 il Guardi dipinge le 12 feste veneziane, oggi sparse nei musei francesi, traendole dalle incisioni del Brustolon da Canaletto; prima del 1764 le 21 isole per il Conte Algarotti, 12 delle quali a Budapest; dopo il 1776 è la magica Fiera della Sensa del Museo di Vienna; del 1782 sono le Feste in onore dei Conti del Nord (La serata di gala al Teatro di S. Benedetto oggi del Conte Parravicini di Parigi; il Concerto di dame della Pinacoteca di Monaco) e le quattro tele ispirate al soggiorno di Pio VI a Venezia (l'incontro di Pio VI col Doge Renier a S. Giorgio in Alga, della Collezione Rossello di Milano, il Pontificale a San Zanipolo e l'Udienza del Doge della Raccolta Goldschmidt di New York, e la Benedizione del Pontefice dalla loggia in campo San Zanipolo, di cui si conoscono parecchie redazioni, tra le quali quelle parziali della loggia); dell'anno seguente è la Mongolfiera del Museo di Berlino. Del 1789 l'Incendio di San Marcuola della Raccolta Brambilla di Milano e del 1791 la Regata in Canal Grande della Collezione Modiano di Bologna.
In queste poche date rimasteci è racchiuso tutto lo svolgimento della carriera pittorica del Guardi, che è orientata verso una continua semplificazione tendente a raggiungere gli effetti più liberi in un discorso lirico ridotto al minimo. Di veduta in veduta, genere al quale il Guardi si andò sempre più dedicando, la prospettiva perde di significato, fino ad annullarsi in un'altra prospettiva fantastica, erronea di fronte alle prime, resa con puro colore, che s'identifica in una ritmica di masse (quinte architettoniche, primi piani ecc.) in movimento. La sensibilità cromatica guardesca si raffina di giorno in giorno; i viraggi chiaroscurali delle prime vedute perdono d'intensità; il colore cioè si chiarisce allagando di luminosità perlacea la trama su cui giocano i caldi delle murature, i rosa sfatti o i grigi delle macchiette. Negli ultimi anni il Guardi riuscì a cogliere in pochissimo spazio un grandioso campo visivo, riducendo la tavolozza all'essenziale, cioè ad una differenziazione minima di tono. Giunge così a quei suoi capolavori quali la Veduta del Rio dei Mendicanti delle Gallerie di Bergamo, e la Laguna del Poldi-Pezzoli di Milano, dove, come ha scritto il Fiocco, « tutta la melanconica sensibilità dell'artista si rivela attraverso un semplice rapporto di toni, che non ha quasi più bisogno dell'appoggio del soggetto ».
Se per Canaletto Venezia era la musa geniale, nel Guardi v'è la magia d'una città e d'una laguna trasfigurate, fissate non come sono nella realtà oggettiva, ma nella sensibilità capricciosa e musicale della sua arte. Guardi ha saputo creare il miracolo di raffigurarci una Venezia nuova, tutta palpiti di luce, tremolio di macchiette, vibrazione di atmosfera pulviscolare, nello stesso modo che il Greco ha fissato in un aspetto favoloso la sua Toledo. Guardi cioè ci ha insegnato a vedere Venezia con occhi nuovi, a cogliere l'estrema mobilità di quello scenario, tessuto di riflessi e di chiaroscuri, attraverso una pittura ridotta all'essenziale. La sensibilità moderna doveva riscoprire Guardi ed esaltarne l'arte: il gusto dell'impressionismo facilitava tale riscoperta. Ma bisogna andar cauti col chiamare impressionista l'arte del Guardi: se impressionismo, nel suo significato storico, significa l'anelito di cogliere la realtà nei suoi istanti passeggeri, cioè nel tramutare delle stagioni e delle ore stesse, per mezzo della conquista del « plenarismo », ciò non corrisponde affatto al gusto guardesco. L'atmosfera dorata, che bagna le vedute di Francesco Guardi, può identificarsi con un valore atmosferico raggiunto mediante l'esaltazione del colore nella luce, senza che questa diventi mai volontà naturalistica di « plenarismo ». Certo, come si è osservato (Clarke Jr.), Guardi mostra di aver studiato il cielo, i cambiamenti di luci e gli effetti di nubi: ma una tale ricerca non prende mai il sopravvento, rimane marginale, accompagna cioè il processo di un sempre maggior approfondimento di allucinata fantasia.
Il processo della scorporizzazione delle forme nella luce in Guardi è la conseguenza di un principio barocco e manieristico, non per nulla dipendente dal Magnasco; è ben diverso da quello che regola l'estetica dell'impressionismo ottocentesco. Guardi è l'ultimo prezioso frutto d'una tradizione, tesa verso una eccitazione manieristica e fantastica ad un tempo, dove lo stile si matura in una ricerca quasi morbosa di moto nella luce.
E ancora una volta va ripetuto che il valore dello stile del Guardi ha la sua piena giustificazione storica nel quadro della pittura veneziana del Settecento: nè altri (come ha fatto il Lasareff) venga a parlarci di sensibilità nordica! La civiltà tonale veneziana, ha in Guardi il suo ultimo e prodigioso rappresentante, che sa difendere tale prestigiosa eredità di fantasia, di estro e di sensibilità di fronte alla marea straripante del verbo internazionale neo-classico.

CANALETTO E GUARDI

INDICE DELLE TAVOLE

Copertina ... – recto: Canaletto, Il Palazzo Ducale e la Riva degli Schiavoni. Particolare della Tavola X, Firenze, R. Galleria degli Uffizi (Foto Anderson 6970).

Copertina ... – verso: Canaletto, La Piazzetta (Disegno), Castello di Windsor (n. 7443) (Fot. Cooper).

ANTONIO CANAL DETTO IL CANALETTO

Tav. I-a ..... – La Chiesa della Carità (1726). Montreal, Collezione H. B. Honner.

Tav. I-b ..... – Piazza S. Marco. Vienna, Galleria Liechtenstein (Foto Wolfrum).

Tav. II ..... – Il Canal Grande da Cà Foscari. Vienna, Galleria Liechtenstein (Foto Wolfrum).

Tav. III ..... – Il Palazzo Ducale dalla Riva degli Schiavoni. New York, Collezione S. Kress (Foto Murray K. Keyes).

Tav. IV ..... – La Chiesa della Carità da S. Vitale. Londra, Galleria Nazionale (Foto Hanfstaengl).

Tav. V ..... – La Salute. Parigi, Museo del Louvre (Foto Giraudon).

Tav. VI ..... – Il Campo SS. Giovanni e Paolo. Dresda (Foto della Galleria).

Tav. VII..... – La piazzetta ed il molo della Zecca. Roma, Collezione del Senat. Albertini (Foto Fiorentini 1732).

Tav. VIII .... – La scuola di S. Rocco. Londra, Galleria Nazionale (Foto Anderson 18034).

Tav. IX ..... – La regata in Canal Grande. Londra, Galleria Nazionale.

Tav. X ..... – Il Palazzo Ducale e la Riva degli Schiavoni. Firenze, R. Galleria degli Uffizi (Foto Anderson 6970).

Tav. XI-a.... – S. Marco e il Palazzo Ducale, schizzo a penna. Venezia, Collezione Italico Brass (Foto Fiorentini).

Tav. XI-b ... – La piazzetta, schizzo a penna, Windsor Castle, n. 7441 (Foto Cooper).

Tav. XII .... – Il Tamigi da Richmond House (1746). Goodwood, Raccolta del Duca di Richmond e Gordon (Foto Cooper).

Tav. XIII .... – Il Ponte di Westminster (1747). Londra, Duca di Buccleuch (Foto Fiorentini 1728).

Tav. XIV .... – Il Parco di Badminton (c. 1748). Londra, Duca di Beaufort (Foto Fiorentini).

Tav. XV-a .. – La Cappella di Eton (c. 1747). Londra, Galleria Nazionale (Foto della Galleria).

Tav. XV-b... – L'interno della rotonda di Ranelagh (1754). Londra, Galleria Nazionale (Foto della Galleria).

Tav. XVI ... – Piazza S. Marco dalle Procuratie Nuove. Londra, Galleria Nazionale (Foto della Galleria).

Tav. XVII .. – Veduta prospettica d'un porticato (1765). Venezia, RR. Gallerie dell'Accademia (Foto Fiorentini, n. 21).

FRANCESCO GUARDI

Tav. XVIII-a . – S. Giorgio dalla Piazzetta. Treviso, Pinacoteca.

Tav. XVIII-b . – La Piazzetta. Bologna, Collezione Modiano (Foto Fiorentini).

Tav. XIX .... – Campo SS. Giovanni e Paolo. Parigi, Museo del Louvre (Foto Alinari 45407).

Tav. XX-a ... – Studio per una burrasca (disegno a penna). Venezia, Museo Civico Correr (Foto Fiorentini).

Tav. XX-b... – Burrasca. Venezia, Collezione Tullio Gasparini (Foto Fiorentini).

Tav. XXI-a .. – La Piazzetta S. Marco. Venezia, Museo Correr (Foto Giacomelli).

Tav. XXI-b .. – La Piazzetta ed il molo della Zecca. Venezia, Ca' d'Oro (Foto Fiorentini).

Tav. XXII ... – Veduta fantastica. Bergamo, Collezione Conti Moroni (Foto Alinari 45419).

Tav. XXIII ... – "Capriccio", già nel Castello di Colloredo, Friuli (Foto Soprintendenza di Venezia).

Tav. XXIV a e b..... – Particolari del Tobia guarito dal figlio. Venezia, Chiesa dell'Angelo Raffaele. Parapetto dell'organo (Foto Fiorentini).

Tav. XXV ... – Particolare delle nozze di Tobiolo. Venezia, Chiesa dell'Angelo Raffaele. Parapetto dell'organo (Foto Fiorentini).

Tav. XXVI .. – "Capriccio". Bergamo, Accademia Carrara (Foto Anderson 24963).

Tav. XXVII .. – "Capriccio" (disegno). Venezia, Museo Correr (Foto Giacomelli).

Tav. XXVIII . – Il Bucintoro a S. Nicolò di Lido. Parigi, Museo del Louvre (Foto Alinari 23129).

Tav. XXIX .. – La Salute. Già a Venezia, Collezione G. C. Stucky (Foto Alinari 34589).

Tav. XXX ... – Isola della Laguna. Milano, Collezione Senatore Borletti (Foto Fiorentini n. 1766).

Tav. XXXI .. – Il Canal Grande a Ca' Pesaro. Milano, Collezione Senatore G. Treccani (Foto Fiorentini, n. 1770).

Tav. XXXII .. – Il bacino di S. Marco. Parigi, Collezione C. S. Gulbenkian (Foto Giraudon).

Tav. XXXIII . – La festa della sensa in piazza S. Marco (1776). Vienna, Museo Storico-artistico (Foto Alinari 41968).

Tav. XXXIV . – S. Giorgio in Alga (disegno a penna). Venezia, Museo Correr (Foto Fiorentini).

Tav. XXXV . – L'incontro del Doge con Pio VI a S. Giorgio in Alga (1782). Milano, Collezione Comm. M. Rossello (Foto Fiorentini).

Tav. XXXVI . – Studio per la "Macchina" per la Benedizione di Pio VI ai SS. Giovanni e Paolo (1782). New York, Collezione S. Kress (Foto Murray K. Keyes).

Tav. XXXVII. – La Mongolfiera alla punta della Dogana (1783). Berlino, Musei Statali (Foto Fiorentini 1771).

Tav. XXXVIII – Il ponte dei tre archi a Cannaregio. New York, Collezione S. Kress (Foto Murray K. Keyes).

Tav. XXXIX . – La Laguna. Milano, Museo Poldi Pezzoli (Foto Alinari 45411).

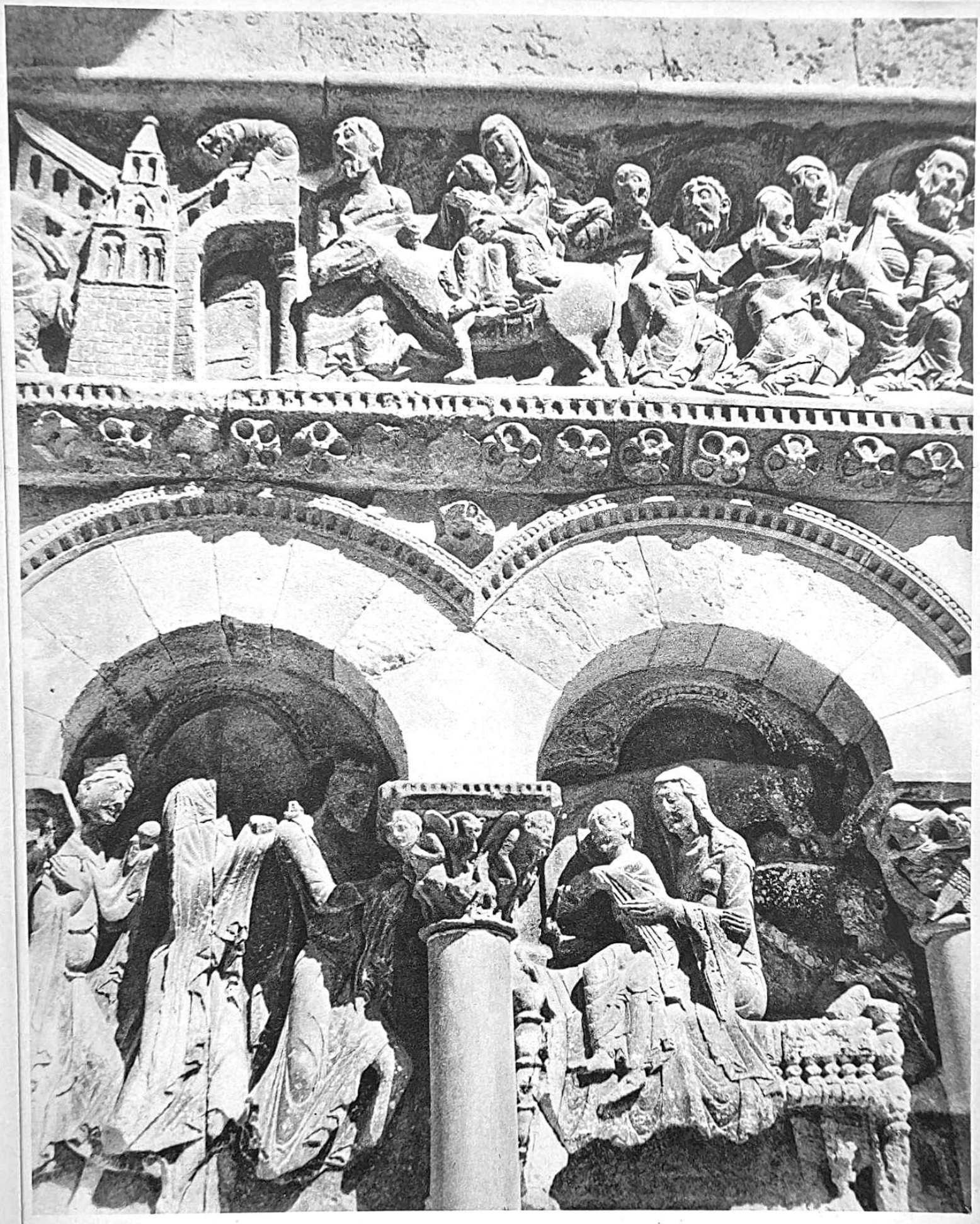
Tav. XL .... – L'incendio a S. Marcuola (1789). Milano, Collezione Conti Brambilla (Foto Anderson 30166).

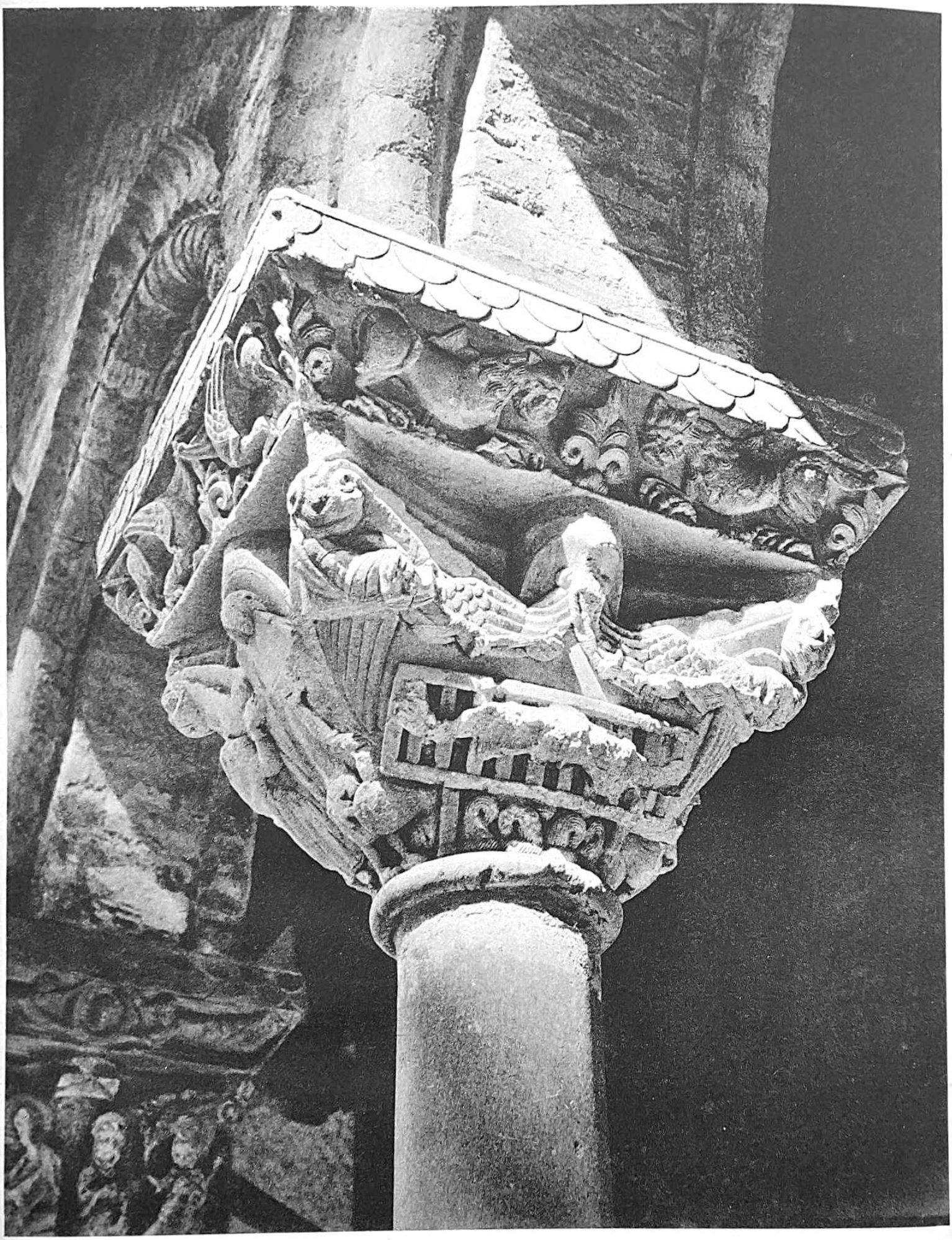
N O T A

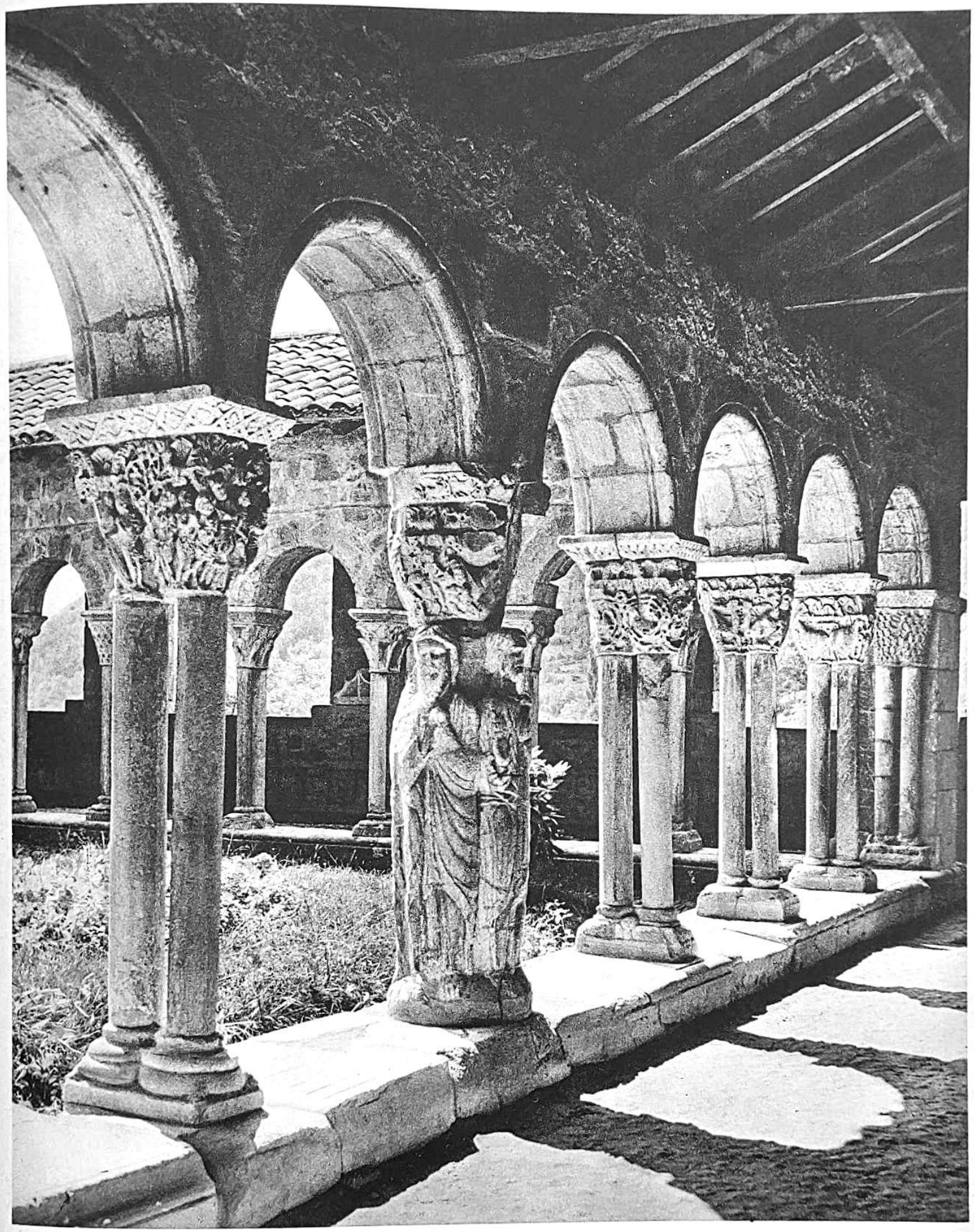
Per ragioni tipografiche, non è stato possibile disporre le fotografie secondo un rigoroso ordine cronologico. Alcune delle fotografie riprodotte sono state cortesemente prestate dal Prof. Giuseppe Fiocco e dalla R. Soprintendenza alle Gallerie di Venezia.

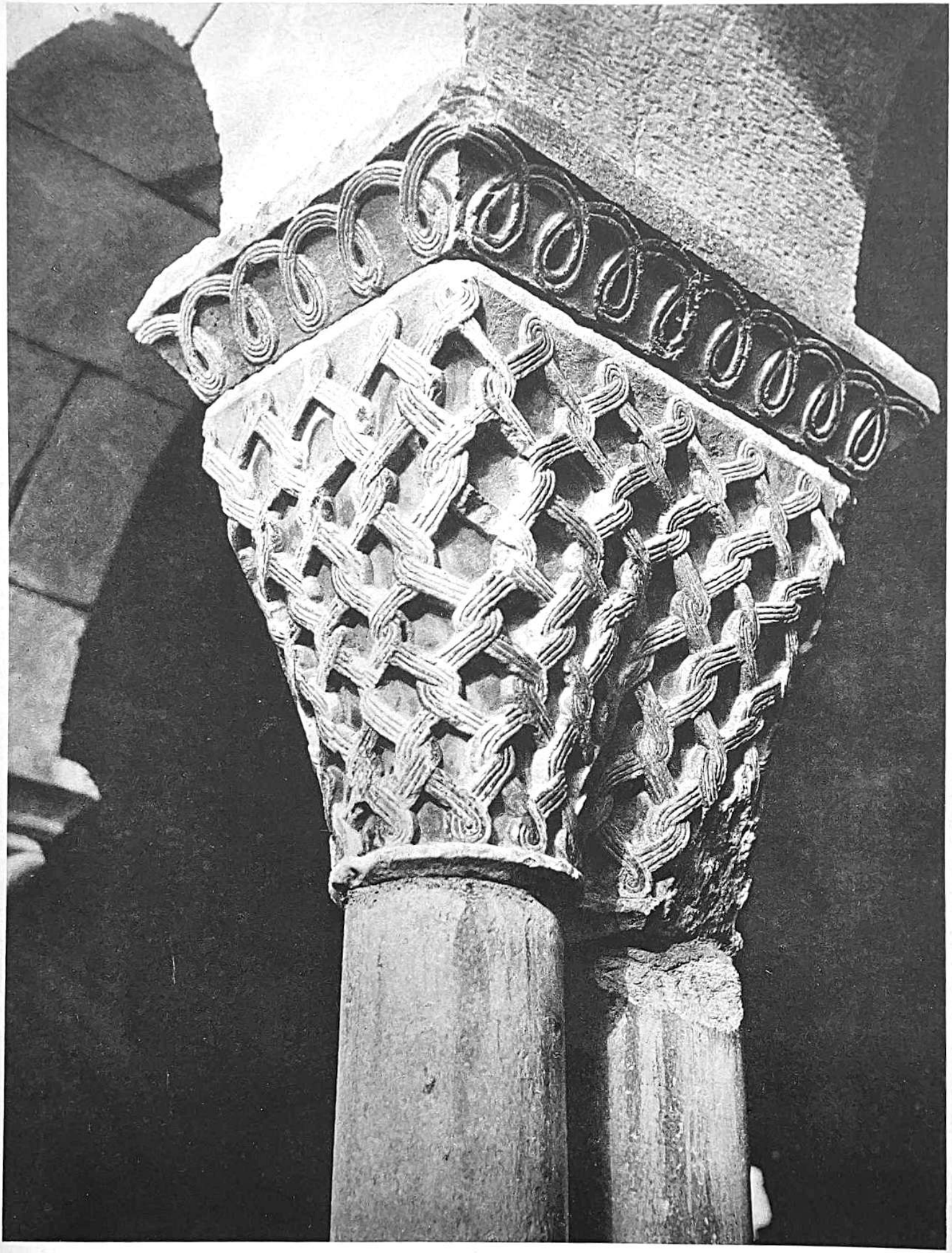
Copyright by Istituto Geografico De Agostini - Novara 1941-XIX

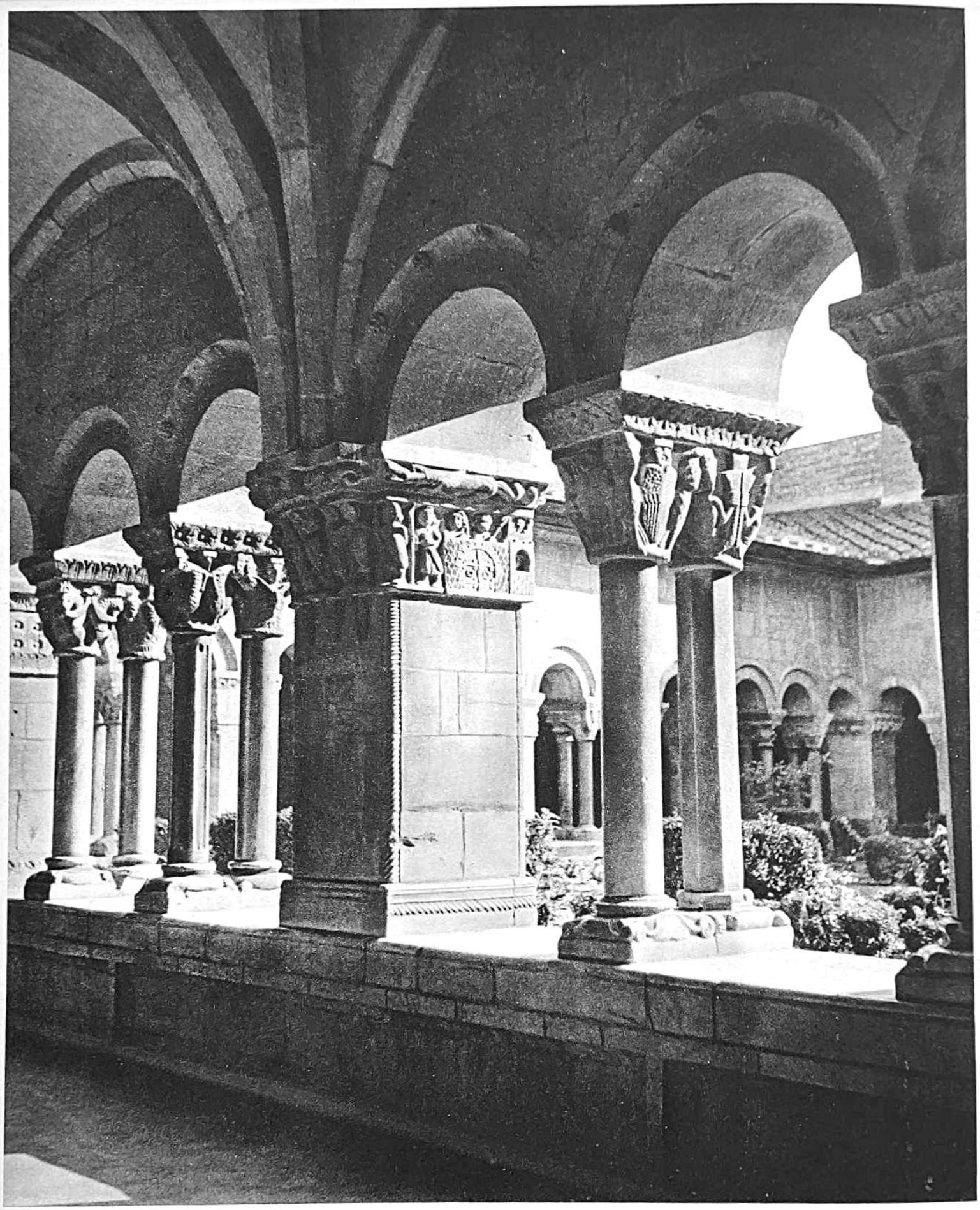
Stampato in Italia

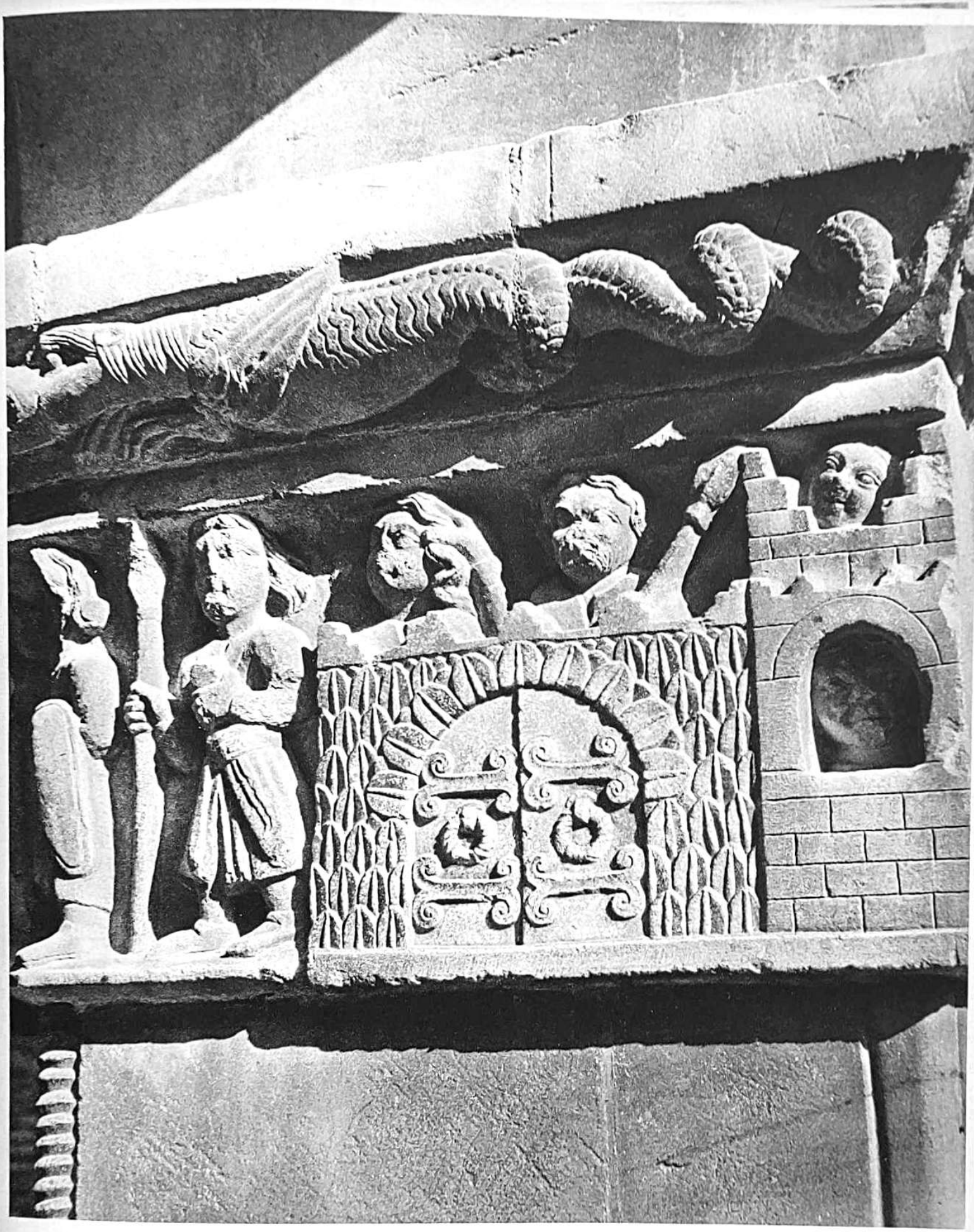




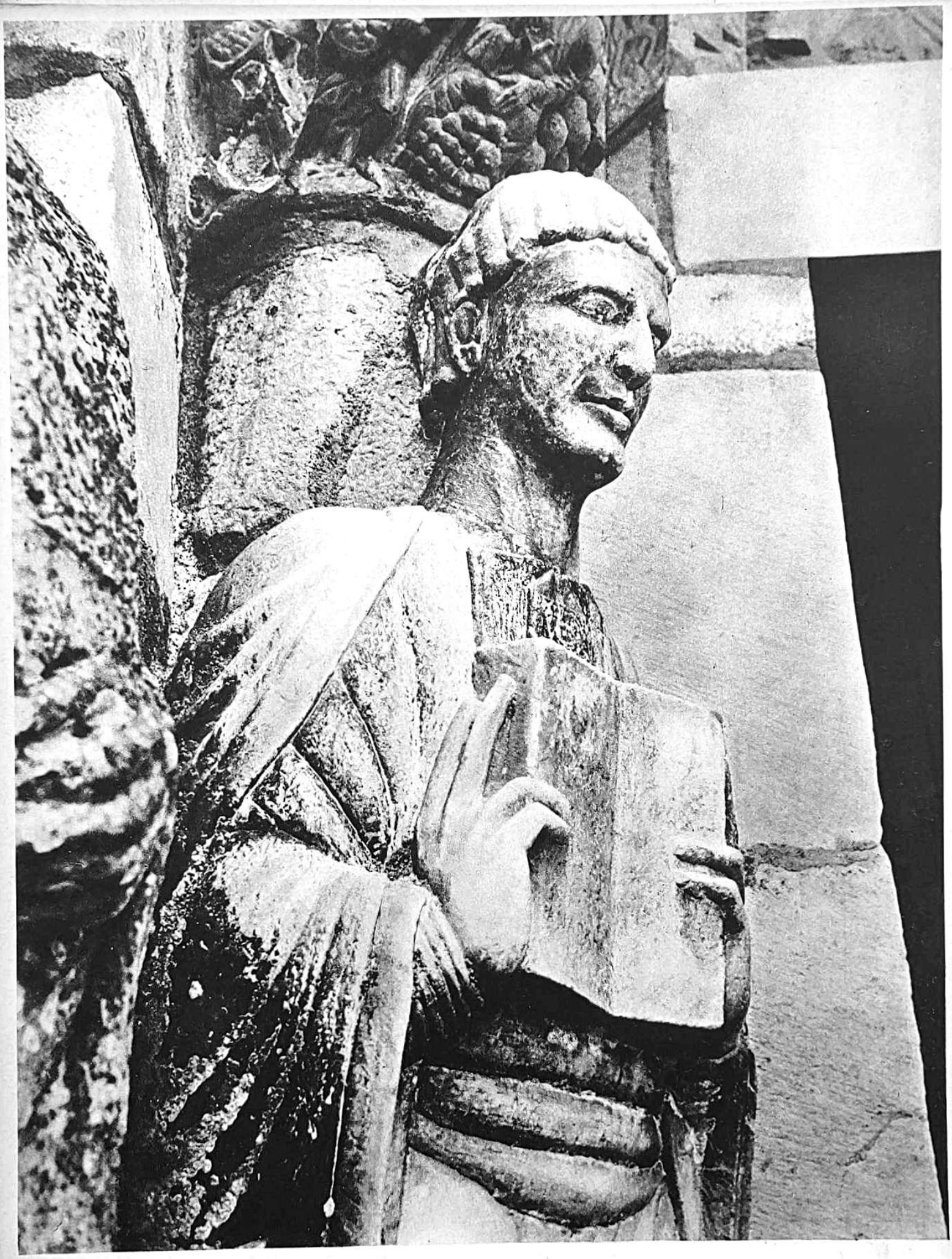


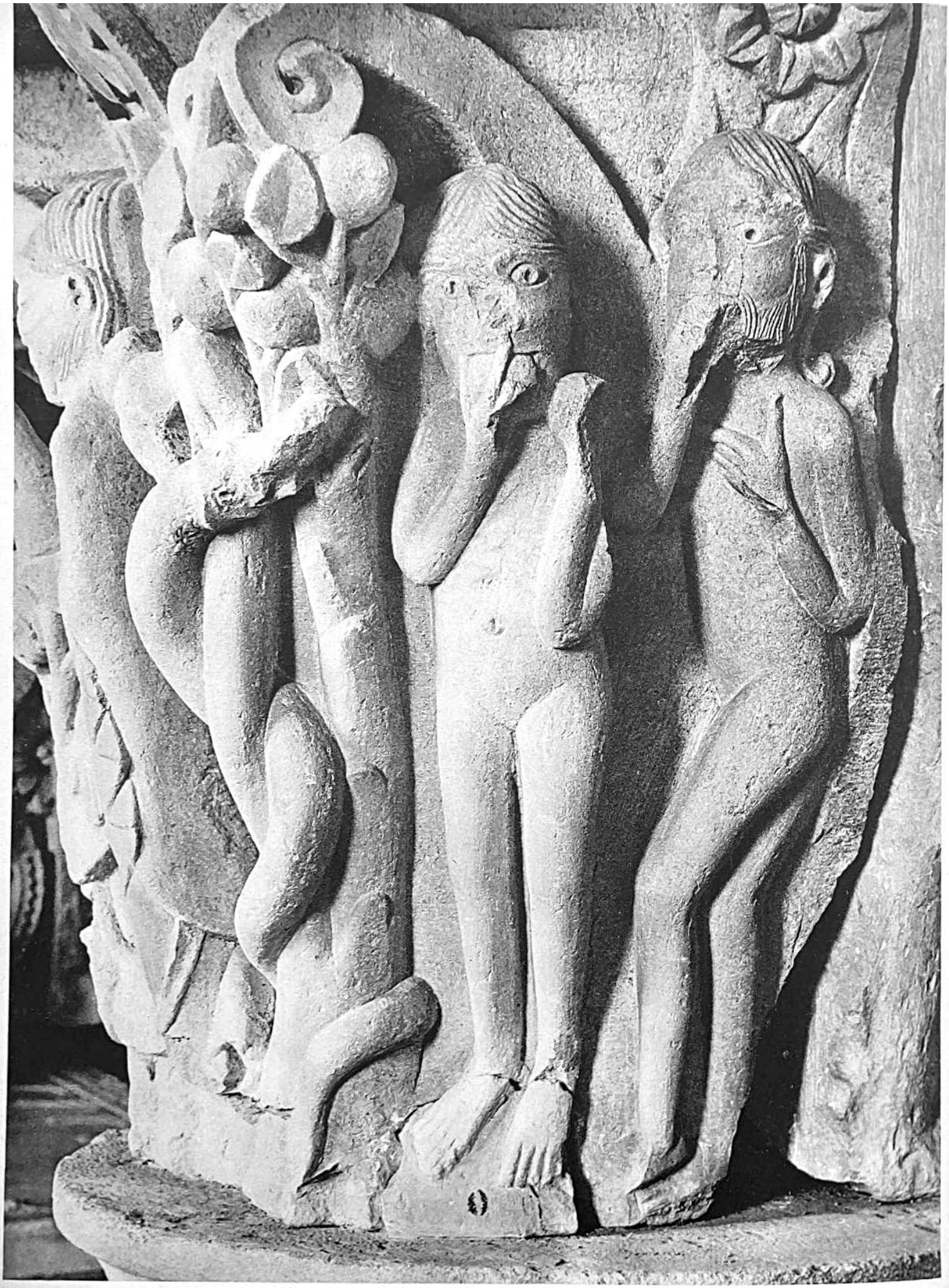




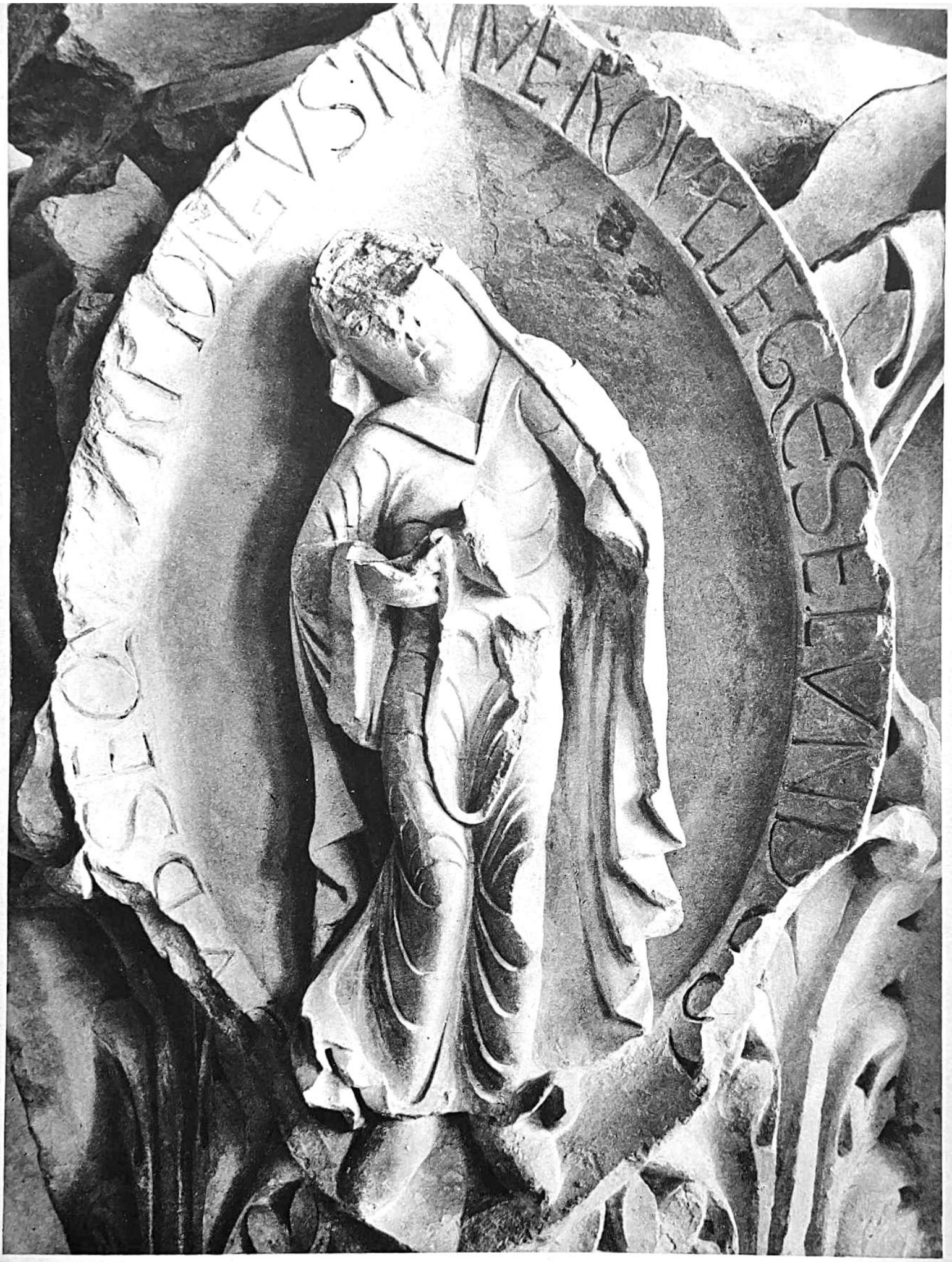


EGO : IN CELO
SUPERVIVENS SUPERCELEBRO

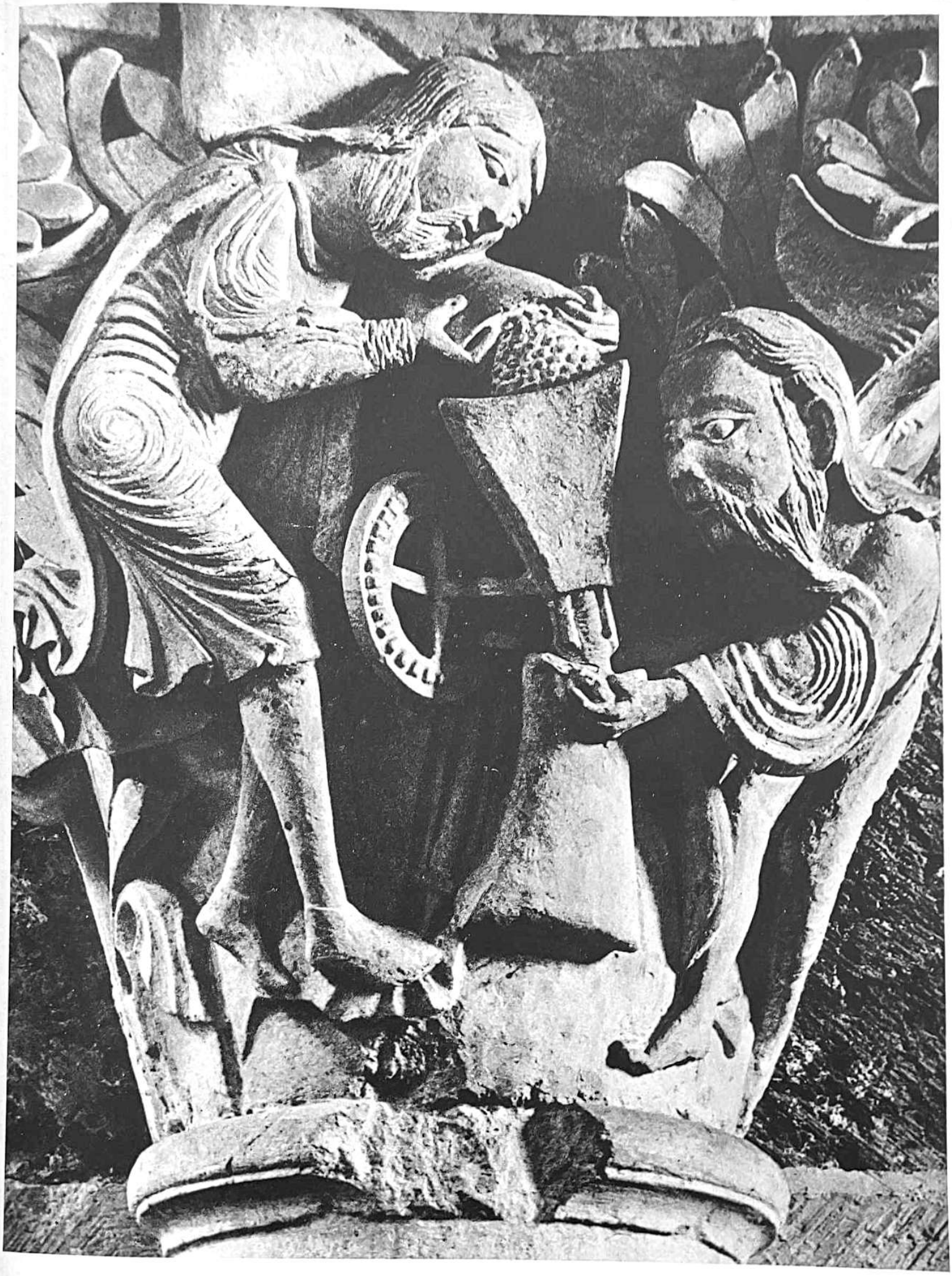


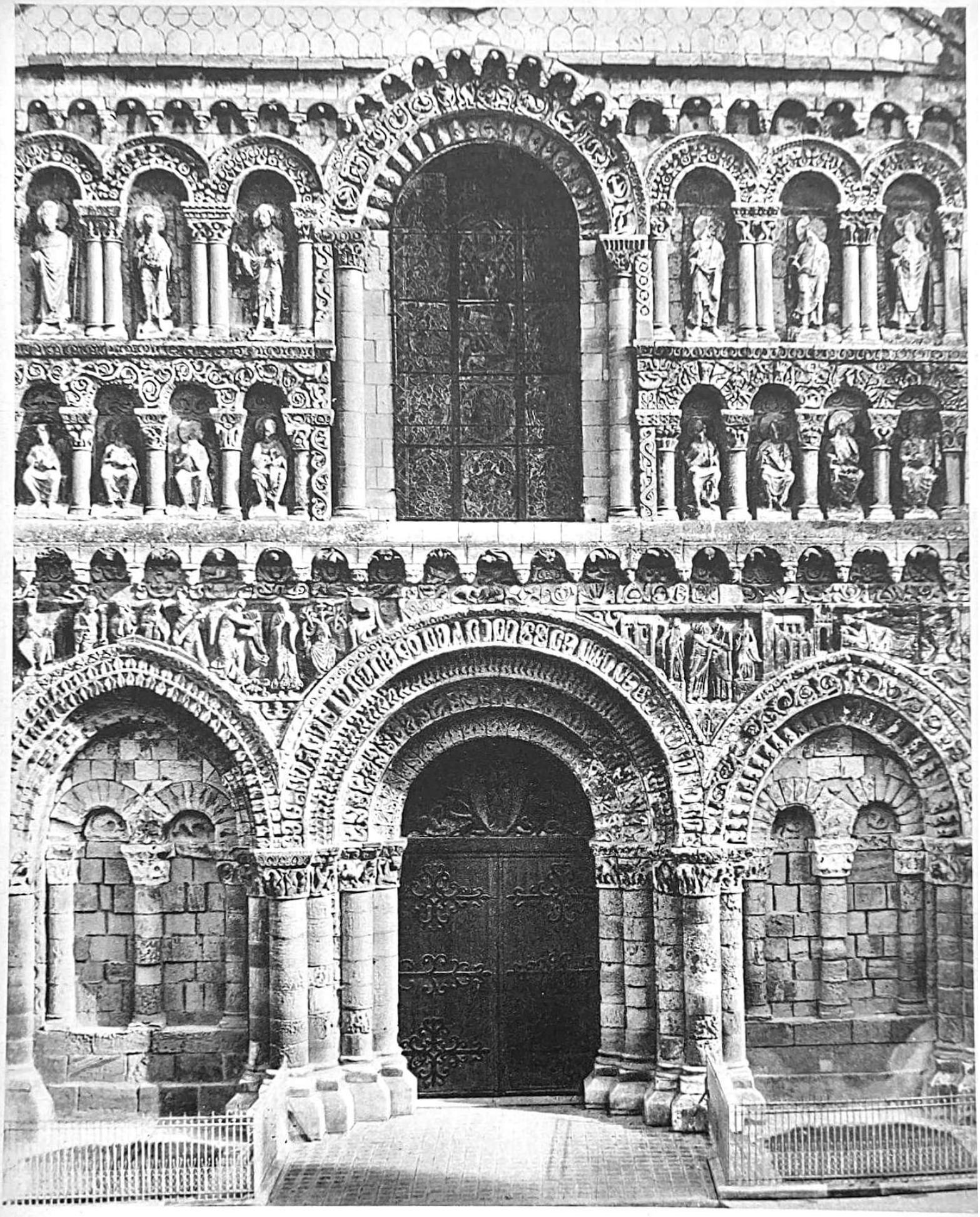


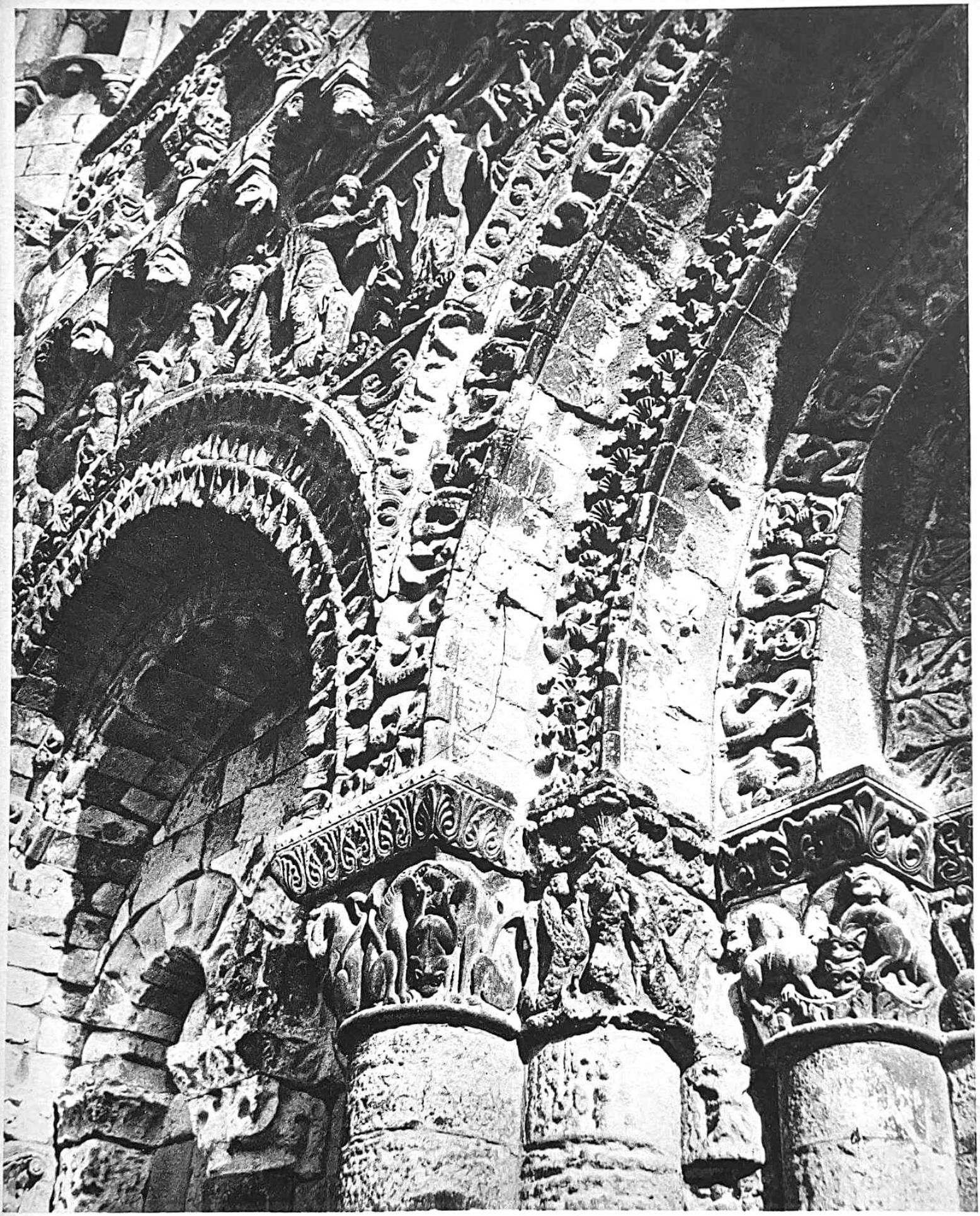
XIV

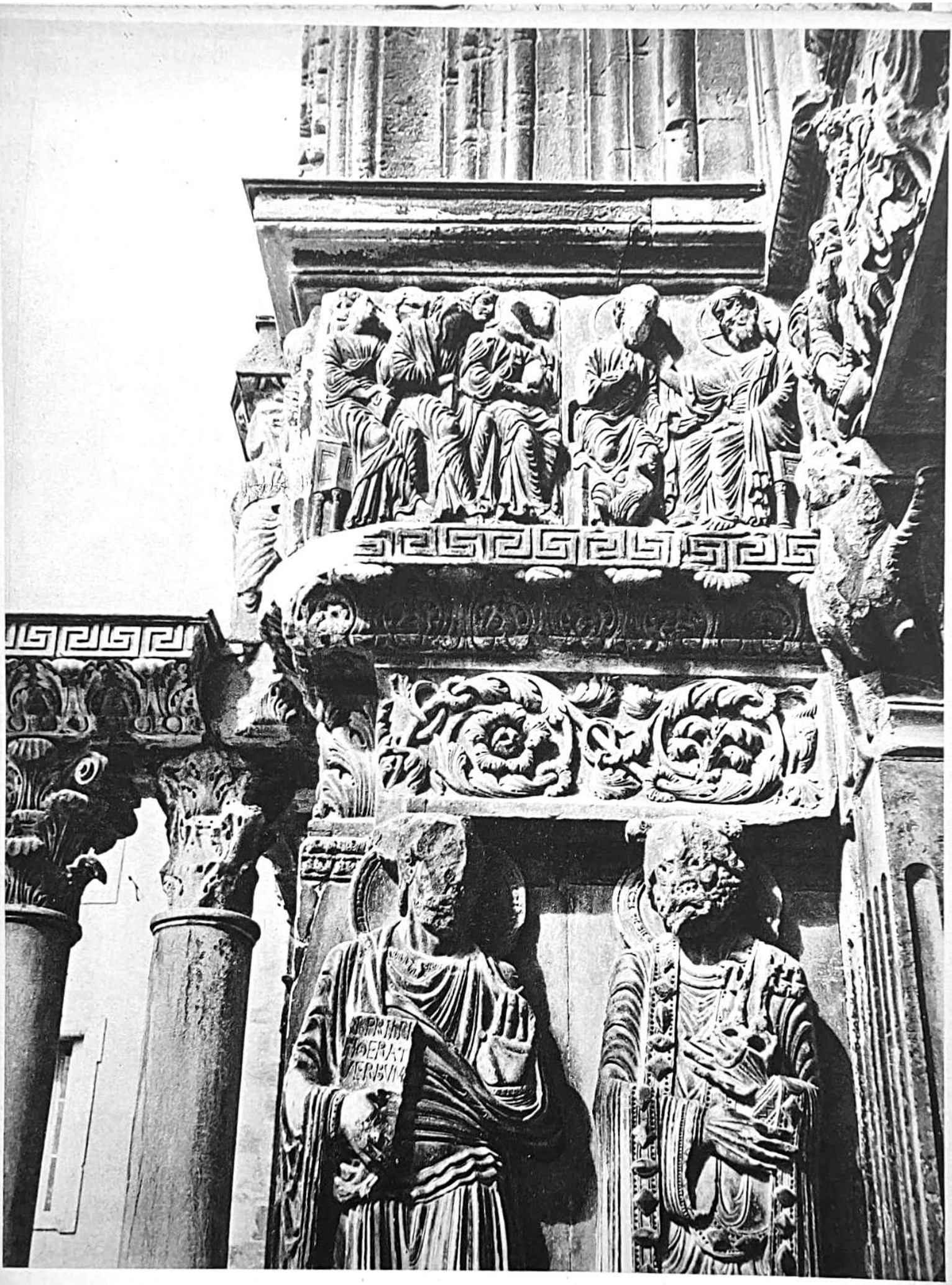

NERONE

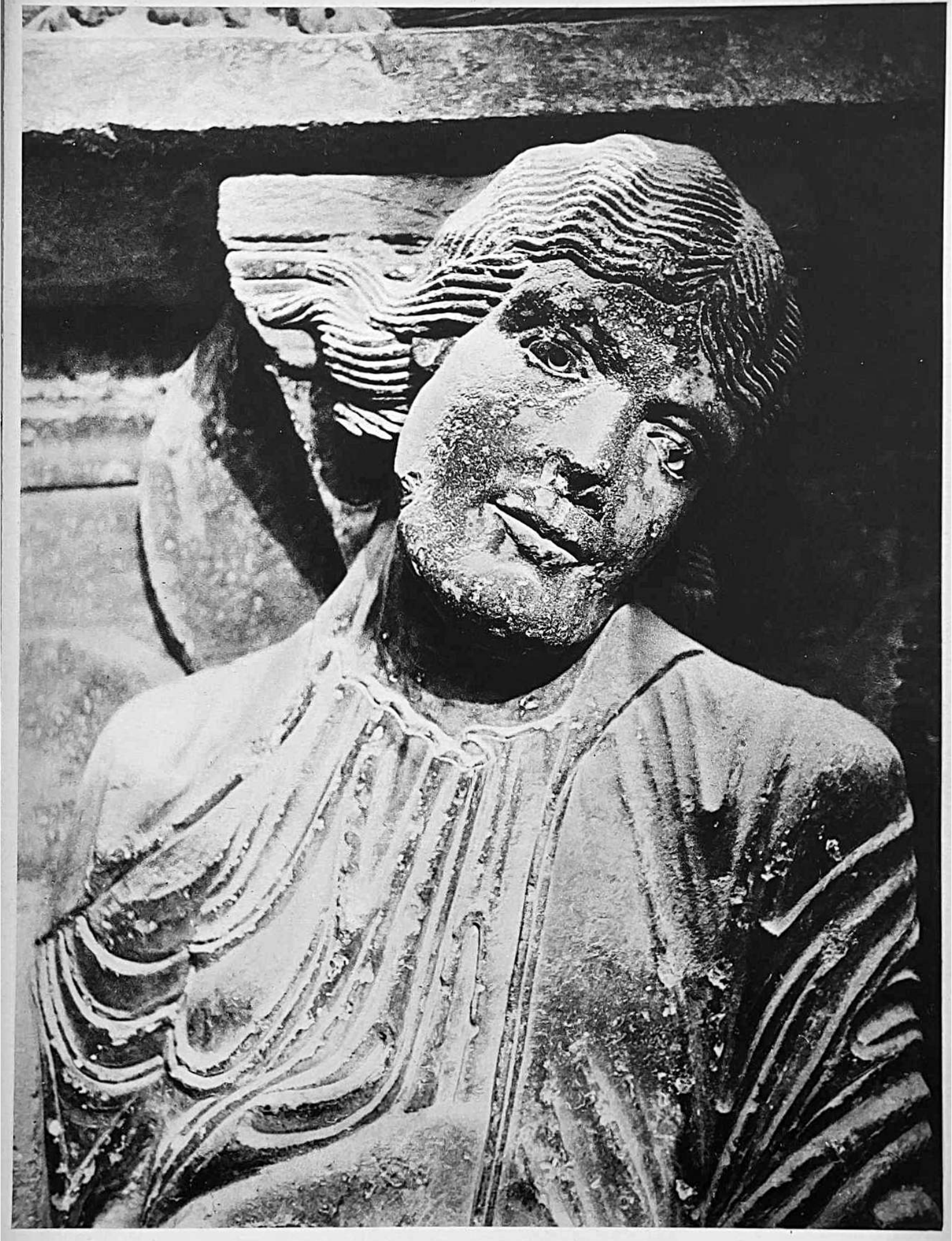
EVSIMPLEXEGOVENIS
ET

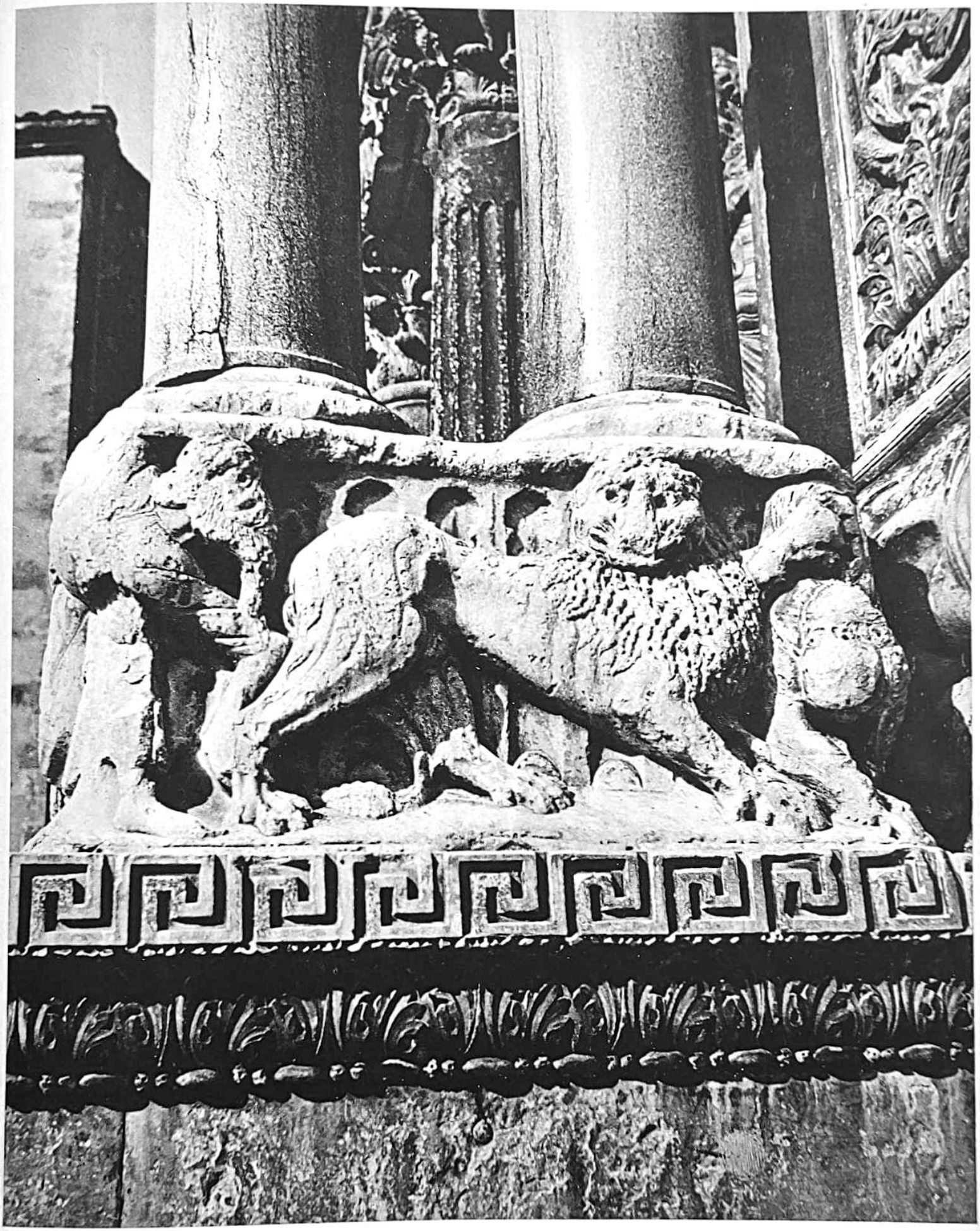


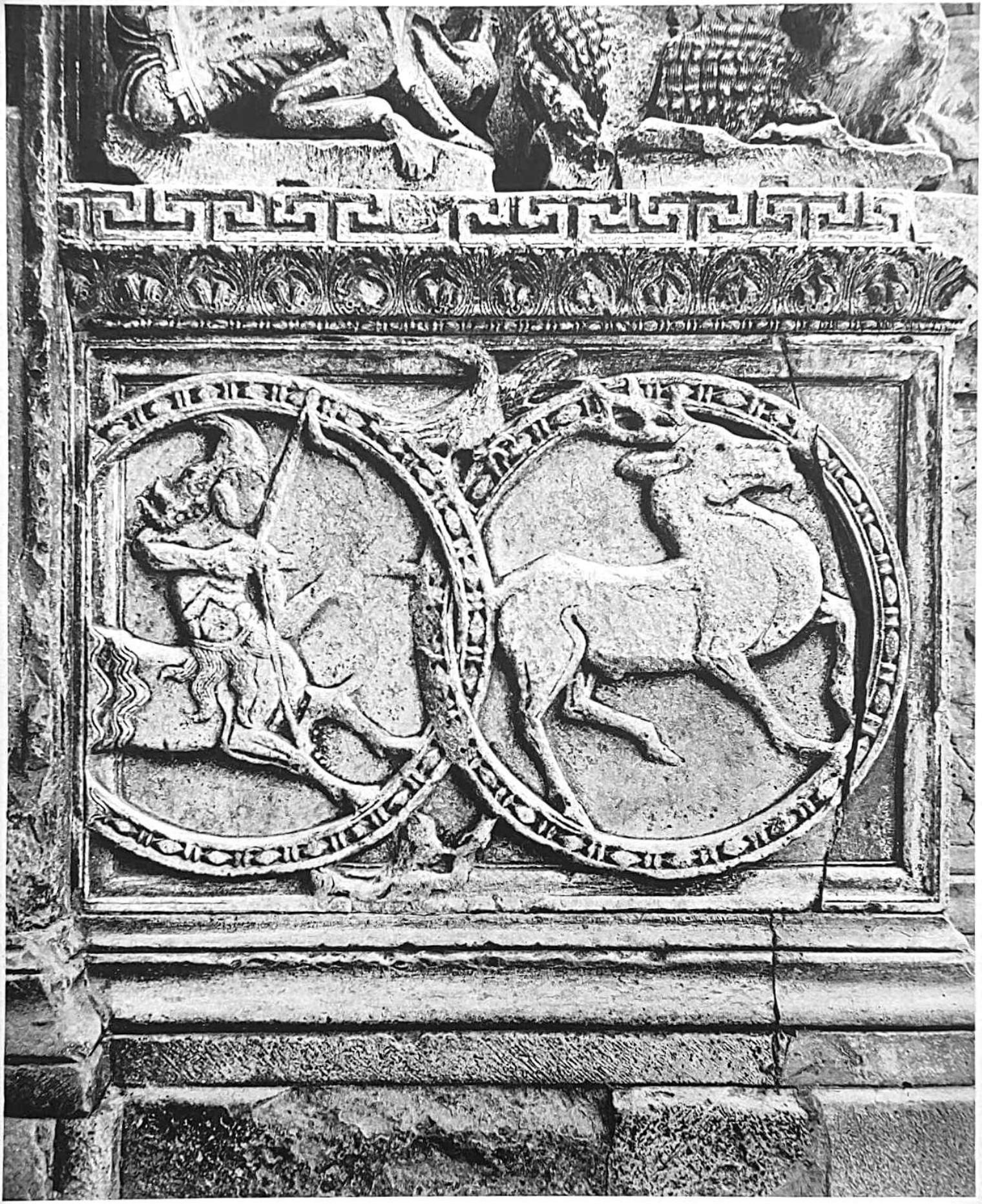


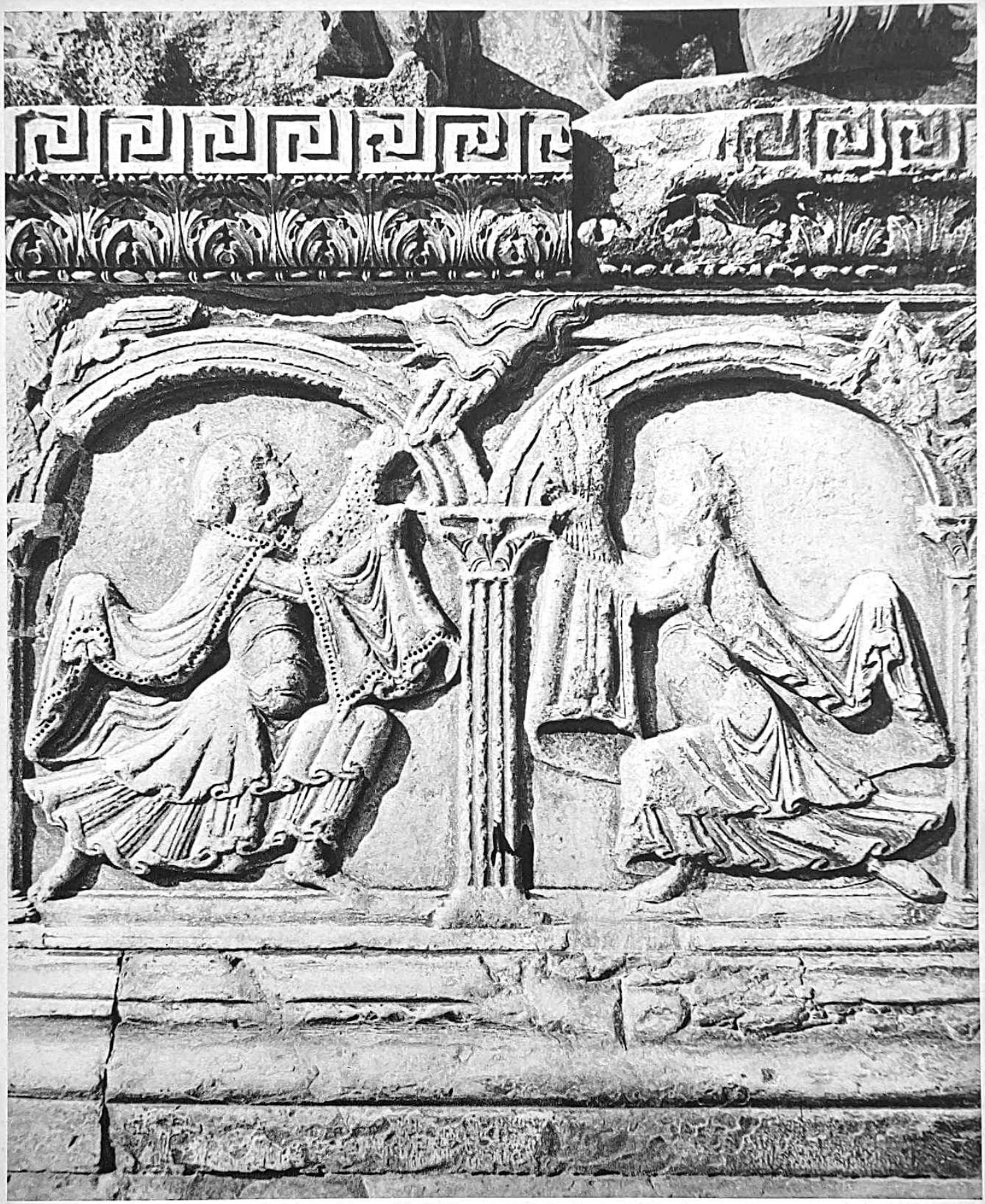


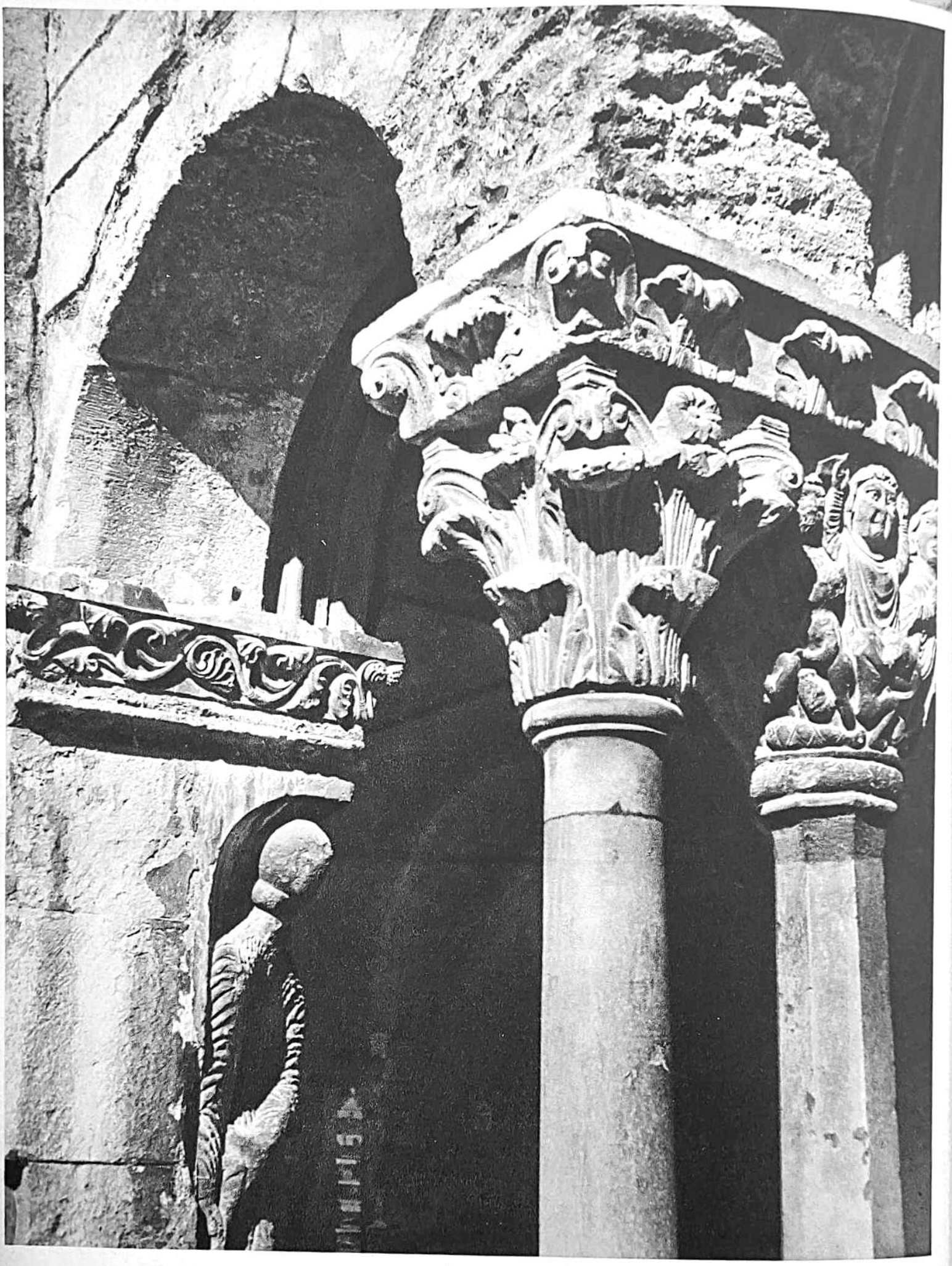


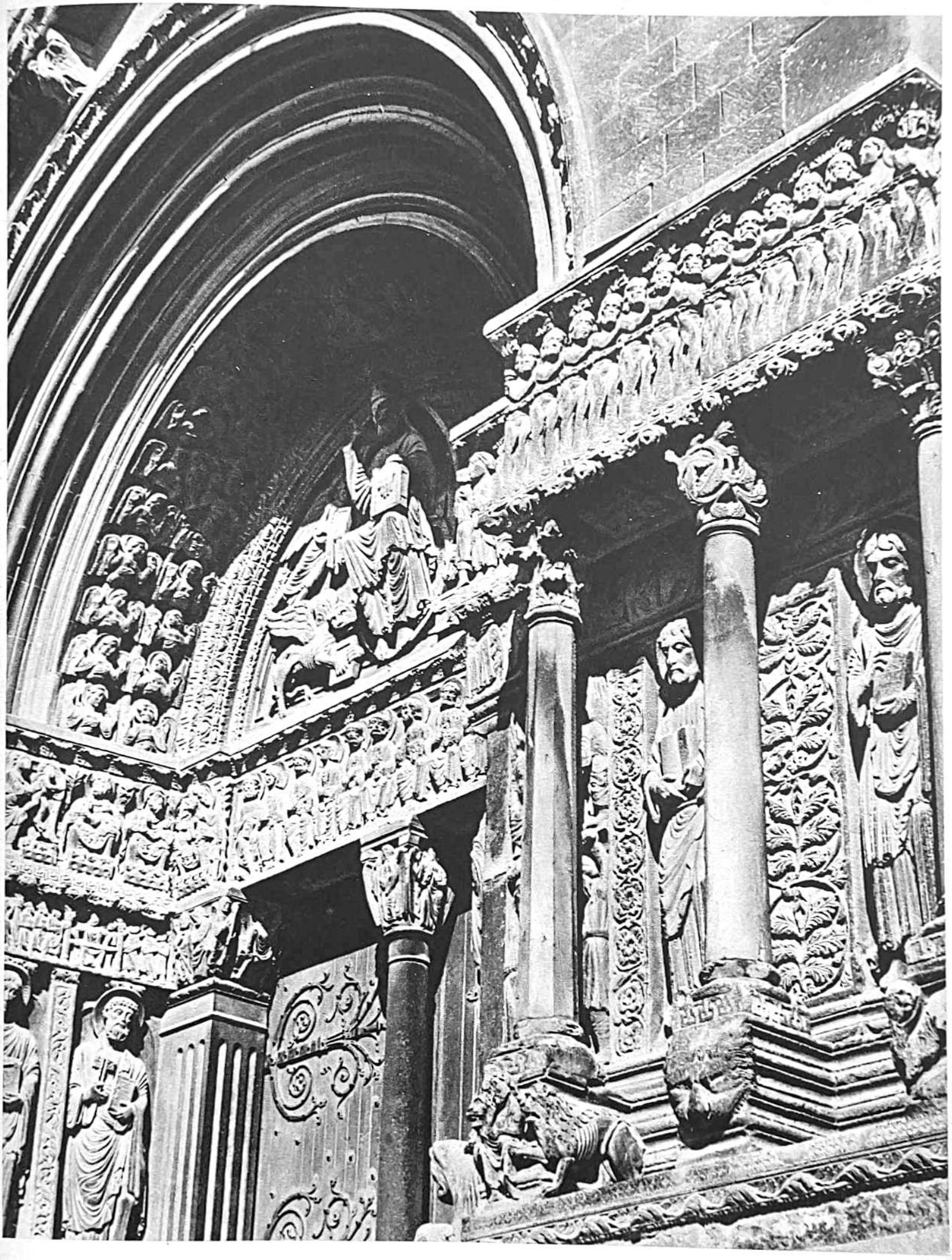


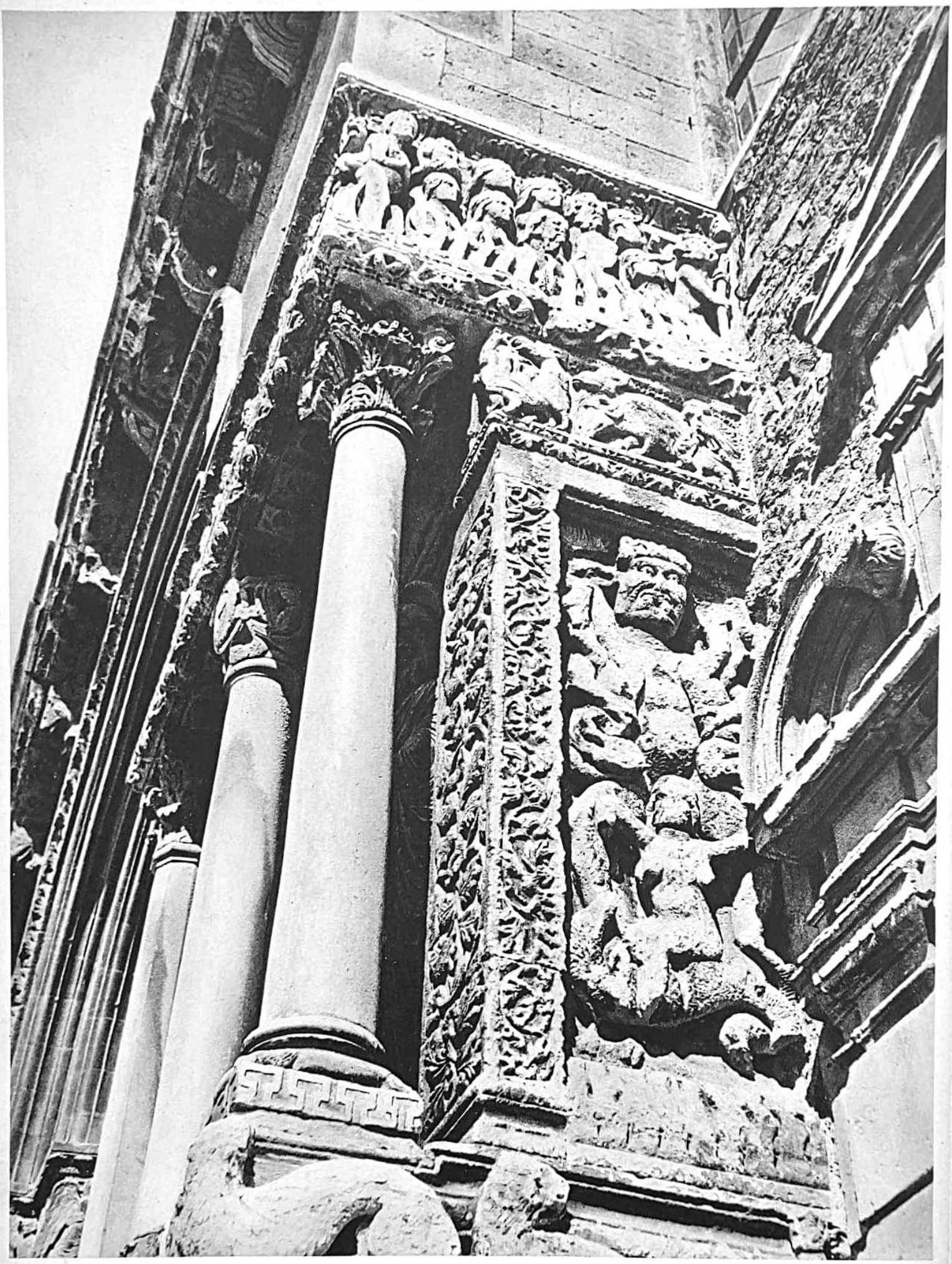












Documentario fotografico

A T H E N E U M

in cartelle di 40 tavole illustrate in calcografia, con testo introduttivo

Ogni cartella, di grande formato e in edizione di lusso, illustra esaurientemente l'argomento espresso dal titolo. La raccolta costituisce, nella ricca organicità della veste editoriale e nella indovinata varietà dei soggetti, un repertorio eclettico di interessanti opere d'arte e di bellezze naturali, presentato in forma originale, con profondità di ricerca studiosa. Interessante per l'approfondita cognizione del soggetto è l'analisi fotografica che diligentemente indugia più e più volte sui particolari, ritraendoli anche da differenti punti di vista e da differenti distanze.

Le cartelle pubblicate finora sono le seguenti:

ARCHITETTURA

La Cattedrale di Strasburgo
La Cattedrale di Amiens
La Cattedrale di Rouen
La Cattedrale di Chartres
Nostra Signora di Parigi
La Cattedrale di Reims

SCULTURA

La scultura greca del V sec. a. C.
Scultura etrusca
Scultori fiorentini del Quattrocento
Donatello
Luca della Robbia
Michelangelo scultore
La scultura romanica in Italia
La scultura romanica in Francia
Calvarii brètoni

PITTURA

Pittura etrusca
Gli affreschi di Pompei
Mosaici cristiani
Mosaici bizantini
Giotto
Michelangelo pittore
Canaletto e Guardi
Primitivi francesi
Disegni francesi del XVI sec.
Alberto Dürer
Le acqueforti di Rembrandt

LUOGHI D'ARTE

Umbria medioevale
Roma
Toscana medioevale
Venezia
Fontane di Roma
Versailles
Vedute di Bruges

La raccolta è costituita da un numero indeterminato di cartelle, e verrà costantemente arricchita di soggetti egualmente interessanti l'arte e la natura. Sono in preparazione le seguenti cartelle: **Arte romanica in Provenza e in Linguadoca - Scultura gotica I - Scultura gotica II - Disegni di Rubens - Disegni di Holbein - Goya - La Cattedrale di Bourges - Il Castello di Fontainbleau - I Castelli della Loira - Chiese normanne**

ISTITUTO GEOGRAFICO
DE AGOSTINI - NOVARA

LA SCVLTVRA ROMANICA
IN FRANCIA

DOCVMENTARIO ATHENÆVM FOTOGRAFICO